

САМАРИЙ ИЗРАИЛЕВИЧ ВЕЛИКОВСКИЙ

ПОЭТЫ ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ 1789-1848 годов

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Научно-популярная серия

Веб-публикация: Марианна Петрович и редакторы сайтов *Vive Liberta* и *Век Просвещения*, 2009

Эта книга рассказывает о поэзии французских революций 1789—1794, 1830 и 1848 гг. Наряду с очерками, посвященными массовым демократическим песням, в нее вошли литературные портреты крупнейших революционных поэтов — М.-Ж.Шенье, Беранже, Барбье, Гюго и др. Автор воспроизводит яркие картины жизни Франции XIX в., ее революционных поэтических кружков.

Ответственный редактор - доктор филологических наук Д.Д.Обломиевский.

В НОГУ С РЕВОЛЮЦИЕЙ

С давних времен на окраине старого Парижа высилась каменная громада Бастилии. Огражденная двумя глубокими рвами, она оцетинилась жерлами своих пушек, навешенных на беспокойное предместье Сент-Антуан, где жили кустари, рабочие мануфактур и прочий бедный люд. Некогда, в пору средневековых междоусобиц, в крепости укрывались французские короли с придворной челядью. Позже ее превратили в политическую тюрьму. В сырых и темных казематах Бастилии узники были отданы во власть полнейшего беззакония. Годами ждали они суда, сходили с ума, гибли, так и не узнав своей вины; незаполненные приказы об аресте (*lettres de cachet*) порой выдавались знатым вельможам, и те вольны были вставить имя любого не угодного им человека. Достаточно было записки короля, небрежно нацарапанной на клочке бумаги или просто на игральной карте, чтобы заточить сюда всякого, в чьих поступках или писаниях власти усматривали «крамолу». В глазах французов крепость-тюрьма с ее гарнизоном наемников-швейцарцев, залами для пыток и каменными мешками одиночек стала мрачным символом феодально-монархического произвола.

Но дерзкая мечта об освобождении Франции, издавна поднимавшая на мятежи неграмотных крестьян и продиктованная тираноборческие страницы энциклопедически образованным мыслителям, оказалась сильнее тюремных засовов. К концу XVIII столетия час падения абсолютизма пробил. 14 июля 1789 г. толпа парижан взяла Бастилию штурмом, принудив ее защитников выбросить белый флаг и сдать ключи. Узнав о случившемся, Людовик XVI наивно воскликнул: «Да ведь это бунт!». — «Нет, ваше величество, — возразил один из придворных, — это не бунт, а революция!». Через день повстанцы, насмешливо распевая куплеты о хозяевах Бастилии, принялись ломать крепостные башни и засыпать рвы. Под звуки задорной песенки простолоудина и грохот рухнувших тюремных стен Франция вступала в бурную полосу своей истории, открывавшуюся революцией 1789—1794 гг.

Прорвав запыленные средневековой рутины, неторопливое, подолгу дремавшее в застойных заводях течение французской жизни помчалось с быстротой горного потока. Затишья теперь выдавались редко, были кратки и чреватые близкими потрясениями. Детям санкулота-якобинца конца XVIII в. предстояло свершить июльскую революцию 1830 г., его внуки сражались среди рабочих блузников в дни революции 1848 г. На памяти одного поколения были восстания и заговоры, ожесточенные схватки партий за власть, рождение и гибель государственных режимов, расцвет и увядание враждующих философских и социальных доктрин, художественных школ, литературных направлений. То, что вчера еще казалось полным сил, сегодня выглядело рухлядью; один за другим поспешно поднимались на подмостки истории политики и еще поспешнее очищали место для преемников. Едва аскетически самоотверженные подвижники революционного долга, якобинцы, вззошли на эшафот, как в стране воцарились торгаши и авантюристы Директории, с головой окунувшись в биржевые спекуляции. Через пять лет они передали государственное кормило военному диктатору Наполеону, который заставил солдат выпестованной революцией армии в кровопролитных сражениях добывать рынки владельцам французских мануфактур и заодно — княжеские и королевские троны его многочисленной корсиканской родне. Вышибленный из седла мужицкой дубиной Отечественной войны 1812 г., император-полководец уже не смог оправиться, вскоре

сложил оружие и сдался на милость победителей. В обозе иностранных полков в Париж вернулись бежавшие от народа потомки средневековых рыцарей, посадили на престол отпрысков бурбонской династии, попытавшихся снова заставить французов преклонить колени перед разбитыми алтарями и «монархом волею божьей». Сил у них достало ненадолго — всего на пятнадцать лет. В 1830 г. Бурбоны были свергнуты, на этот раз навсегда. Властью завладели банкиры, назначившие в короли своего человека — добропорядочного буржуа Луи-Филиппа, который слыл лавочником среди аристократических принцев орлеанской ветви. Замашки обывателя-мещанина, усвоенные этим ставленником биржевых воротил, никого не ввели в заблуждение: в течение 18 лет его правления июльскую монархию то и дело озаряли вспышки республиканских и рабочих восстаний, пока она не была опрокинута. В провозглашенной в 1848 г республике доступ к руководству государством получила, наконец, вся французская буржуазия, а не одни ее финансовые верхи. И не успела она насладиться своим торжеством сполна, как обнаружила, что ее бывший союзник — пролетарий, чьей кровью были добыты все парламентские свободы, но который по-прежнему голодал и бедствовал, снова взялся за оружие. Испуганный собственник, готовый отречься от всех своих прав ради сохранения и приумножения доходов, радостно бросился в объятия первому попавшемуся проходимцу, обещавшему поддержать «порядок» и носившему громкое имя дяди — Бонапарт. Государственный переворот 2 декабря 1851 г. подводит черту под эпохой буржуазно-демократических революций во Франции. Через двадцать лет декреты Парижской Коммуны возвестят о заре новой эры всемирной истории, эры пролетарских революций.

На первый взгляд, весь этот более чем полувековой исторический калейдоскоп создан лишь прихотью таинственного случая. Но на загадки, перед которыми формальная логика отступает, не будучи в силах их расшифровать, и зовет на выручку фантастический вымысел (что и случилось с иными романтическими историографами и писателями, изобразившими свой век как игрище слепых стихий), диалектика истории проливает ясный дневной свет. Марксизм, осмыслив французскую историю конца XVIII—первой половины XIX столетия как историю борьбы классов, за пестрым хаосом государственных флагов, правительственных вывесок, лозунгов, деклараций увидел неуклонно пробивавшую себе путь железную закономерность рождения и постепенного упрочения капиталистического миропорядка. Переворот 1789—1794 гг., подобно произошедшей за полтора века до того английской революции, знаменовал собой «победу буржуазной собственности над феодальной, нации над провинциализмом, конкуренции над цеховым строем, разделения собственности над майоратом, подчинения земли собственнику над подчинением собственника земле, просвещения над суеверием, семьи над родовым именем, промышленности над героической ленью, буржуазного права над средневековыми привилегиями».¹ Разрушив до основания подгнившее здание феодализма, расчистив площадку от обломков и вбив прочные сваи для новой постройки, французская революция конца XVIII в. не могла возвести разом все стены. Слишком цепкими оказались корни, пущенные в землю монархическим дворянством, слишком сильным — давление крепостнического окружения, слишком прочным — консерватизм либеральной верхушки буржуазного класса. Для окончательной победы понадобился длительный исторический срок, понадобился натиск нескольких набегавших друг за другом революционных волн, каждая из которых «бьет старый режим, но не добивает его, не устраняет почвы для следующих буржуазных революций».² Во Франции и за ее пределами «весь XIX век, тот век, который дал цивилизацию и культуру всему человечеству, ... только и делал, что проводил, осуществлял по частям, доделывал то, что создали великие французские революционеры буржуазии...»³ в конце XVIII столетия. До тех пор, пока эта громадная созидательная работа не была завершена полностью, революционность буржуазной демократии оставалась источником общественного прогресса. Шестидесятилетие между 1789 и 1848 гг. — героическая пора этой демократии, время ее победоносных битв и преобразующего мир творчества.

Однако торгово-промышленный класс, возглавлявший французскую демократию тех лет, никогда не отличался ни смелостью, ни последовательностью, а его революционность находилась в обратной зависимости к историческому развитию. Робкий реформизм гораздо более по душе буржуа, чем решительная ломка, в которой он опасается потерять самое дорогое — собственность. За него, а подчас и вопреки ему, расправу с ветхим прошлым осуществляет неимущий плебей — трудящийся города и деревни. В дни якобинской диктатуры только плебейский террор мог «ударами своего страшного молота стереть сразу, как по волшебству все феодальные руины с лица Франции. Буржуазия с ее трусливой осмотрительностью не справилась бы с такой работой в течение десятилетий. Кровавые действия народа, следовательно, лишь

расчистили ей путь».⁴ И позже, на протяжении всех революций во Франции, именно простолюдин был главным двигателем истории, именно он сражался с оружием в руках, всякий раз оказываясь обойденным после победы.

Выполняя титанический труд по освобождению страны от оков феодального рабства и варварской косности, труженик вместе с тем на собственном горьком опыте медленно открывал, что буржуазное общество, основанное на эксплуатации, не несет ему ни действительной свободы, ни подлинного счастья. Уже в ходе революции XVIII в. под разными лозунгами возникали «самостоятельные движения того класса, который был более или менее развитым предшественником современного пролетариата», и соответствующие им учения, в которых «требование равенства не ограничивалось уже областью политических прав, а распространялось на общественное положение каждой отдельной личности...»⁵ Через год после падения якобинцев участники кружка коммунистов-утопистов во главе с Бабефом пророчески заявили: «Французская революция лишь предтеча другой, более грандиозной, более величественной революции, которая будет последней... Мы не потерпим дольше чтобы большинство людей трудилось в поте лица ради наслаждений ничтожного меньшинства». Позже, по мере возмужания пролетариата, его шаги на арене истории становились все увереннее и самостоятельнее, а утопически социализм, выдвинувший во Франции таких гениальных мыслителей, как Сен-Симон и Шарль Фурье, получал все большее распространение среди трудящихся. В восстаниях 1831 и 1834 гг. в Лионе рабочие шелкоткацких мануфактур уже открыто выступили как передовые «солдаты социализма», а в июне 1848 г. в предместье Парижа состоялась «первая великая битва за господство между пролетариатом и буржуазией...»⁶ Революционные потрясения 1848 г. по словам Маркса, «были лишь мелкими эпизодами, ничтожными щелями и трещинами в твердой коре европейского общества. Но они обнаружили под ней бездну. Под поверхностью, казавшейся твердой, обнаружился необъятный океан, которому достаточно прийти в движение, чтобы разбить на части целые материки из твердых скал. Шумно и сбивчиво провозгласили они освобождение пролетариата — эту тайну XIX века и его революции».⁷

Так, к концу героического периода буржуазной революционности стало очевидно, что он являлся одновременно и эпохой исподволь назревавшего кризиса этой революционности, эпохой подспудного складывания революционности пролетарской. Встречное движение, сплетение, противоборство этих глубинных общественных потоков и рождало необычайно мощный, стремительный водоворот тогдашней истории Франции. В многовековом прошлом французского народа, пожалуй, никогда еще политическая неустойчивость не была более хронической, духовная атмосфера не насыщалась так плотно грозowymi зарядами, а почва национальной жизни не сотрясалась от столь частых подземных толчков то и дело прорывавшихся в вулканических извержениях восстаний и мятежей.

И всякий раз, когда набатный колокол звал французов к оружию, ему вторила поэтическая лира — неперемнная спутница революций. «Сын века медного, звучит он медью труб», — сказал о своем стихе певец июльских баррикад 1830 г. Огюст Барбье. В этой афористической метафоре — программа многих его собратьев по перу. Конечно, оркестр французской поэзии той эпохи отнюдь не сплошь состоит из фанфар и литавров. Гремящая медь не заглушает в нем ни хрустального перезвона колокольчиков, ни меланхолических жалоб виолончели, ни виртуозных скрипичных пассажей. Но ведущая партия все же принадлежит инструментам с мощным призывным звучанием. Лучшие поэты эпохи с презрением относились к только начинавшей входить тогда в моду теории «искусства для искусства». Башне из слоновой кости они предпочитали ораторскую трибуну и сутолоку парижских перекрестков. Здесь находили они свою вдохновительницу-музу, которая не оглашала причитаниями дикие скалы и не водила дружбы с феями волшебных сказок, но, подобно воспетой Барбье обитательнице предместий,

Влюбилась в город наш, в его тревожный ад,

И ей дороже год от года

Волненье площадей и залпы баррикад,

Когда грозней, чем непогода,

Шлет Марсельеза свой рыдающий раскат.

Другие музы есть, конечно,

Прекрасней, и нежней, и ближе к дали вечной,

Но между всех сестер я предпочел ее,

Ту, что склоняется к сердцам мятежным близко.

Ту, что не брезгует любой работой низкой.

Ту, что находит жизнь в любой грязи парижской,

Чтоб сердце вылечить мое.

Пер. П. Антокольского

С. И. ВЕЛИКОВСКИЙ

ПОЭТЫ ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ

1789-1848 годов

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Для такой музыки политика была родной стихией. Парламентские дебаты и сражения на мостовых, социальные доктрины и быт бедняков, война и мир, заботы крестьянина и освободительные движения народов, происки церковников и судьбы цивилизации, низость правителей и величие родины — все, что волновало умы в то время, когда, по словам Салтыкова-Щедрина, «не только люди, но и камни вопияли о героизме и идеалах»⁸, встречало живой отклик у поэтов. Ни одна предшествующая эпоха французской литературы не выдвинула столь могучей плеяды «барабанщиков революции», лириков-борцов, запевал сражающегося народа, которые во главе с вдохновенным глашатаем демократии Виктором Гюго своим словом «всюду создавали героев», «гремя над миром подобно урагану, возбуждая к жизни все, что есть прекрасного в душе человека».⁹ Расцвет гражданской лирики — знамение французской поэзии конца XVIII—первой половины XIX столетия.

Настоящая книга — не ученая история поэзии периода «буржуазно-демократических революций во Франции». Очерки, составившие ее, — попытка рассказать о высших достижениях этой поэзии, наметить портреты крупнейших гражданских лириков той поры, а главное — помочь нашему современнику вступить в мир идей и образов французской революционной литературы, понять ее взлеты, ее трудные искания, ее неповторимую самобытность.

В течение ряда лет в моих занятиях революционной французской поэзией я постоянно чувствовал поддержку и помощь Ю.Б.Виппера, которому и приношу здесь самую искреннюю благодарность.

В нашей библиотеке литературной и театральной жизни Франции 18-19 вв. посвящены книги и статьи:

- | | |
|---|--|
| А.Рубинштейн. Песни французской революции | http://vive-liberta.narod.ru/journal/revol_songs.htm |
| Ю.Данилин. Очерк французской политической поэзии XIX в. | http://narod.ru/disk/8689964000/dan_poet1.pdf.html |
| Ю.Данилин. Поэты Парижской Коммуны. | http://narod.ru/disk/8825604000/comm_poet1.pdf.html
http://narod.ru/disk/8825624000/comm_poet2.pdf.html
http://narod.ru/disk/8825639000/comm_poet3.pdf.html
http://narod.ru/disk/8825683000/comm_poet4.pdf.html
или
http://politazbuka.ru/knigi/danilin__poety_parizhskoj_kommuny.djvu |
| Революционная и контрреволюционная поэзия 18-21 вв. | http://vive-liberta.narod.ru/biblio/folk_1.htm |
| Р.Дарнтон. Великое кошащее побоище и другие эпизоды французской культуры | |
| «Анатомия литературной республики в досье инспектора парижской полиции» | http://enlightment2005.narod.ru/papers/darn_litrep.pdf |
| «Читатели Руссо откликаются» | http://enlightment2005.narod.ru/papers/darn_rss.pdf |
| А.Радиге. Французские музыканты эпохи Великой революции | http://enlightment2005.narod.ru/art/mus_radiguet1.pdf |
| Влас Дорошевич о журналистах Великой французской революции - в публикации С.Букчина | http://vive-liberta.narod.ru/journal/revol_gazet.htm#dorosh |
| Жорж Ленотр. Повседневная жизнь Парижа во времена Революции | http://vive-liberta.narod.ru/biblio/shik_temp_mores.htm#GL |
| Звуки свободы: музыка революционных празднеств. Обзор Александра | http://vive-liberta.narod.ru/music/alexandr1.htm |
| К.Раткевич. Газеты Великой французской революции | http://vive-liberta.narod.ru/journal/revol_gazet.htm |
| М.Разумовская. "Читать любит?" О проблеме книги во Франции 18 в. и в романе Гончарова "Обрыв" | http://enlightment2005.narod.ru/papers/rasumv_lect.pdf |
| М.Разумовская. Новый Свет и французский роман первой половины XVIII в.: "естественный человек" против "старого порядка" | http://enlightment2005.narod.ru/arc/americ.pdf |

Н.Кареев. Французская революция в историческом романе Полином Сешеля: необязательные комментарии к «Поездке в Монбар» http://narod.ru/disk/10028920000/kareev_lit.pdf.html

Д.Обломивеский. Пьесы Фабра д'Эглантина http://vive-liberta.narod.ru/biblio/HS/sech_comm.htm

Ф.Бенуа. Искусство Франции в эпоху Революции и Первой Империи http://vive-liberta.narod.ru/biblio/oblmv_fabre.pdf

Ю.Попов. Публицисты Великой Французской революции http://vive-liberta.narod.ru/biblio/art_benois.htm

Т.Черноверская. Античность в политическом дискурсе якобинцев и проблема понимания http://vive-liberta.narod.ru/journal/revol_gazet.htm#popov

Т.Черноверская. К вопросу о театральной природе политического дискурса Французской революции http://vive-liberta.narod.ru/journal/ele_antiq.pdf

У.Рейник. Античные образы в дискурсе Французской революции http://vive-liberta.narod.ru/journal/ele_sj4.pdf

Другие ссылки даны в соответствующих главах http://vive-liberta.narod.ru/discuss/julie_antiq.htm

Работы общего характера (политический и социальный контекст)

Луи Эритье. История французской революции 1848 г. и Второй республики. Вып.1. 1814-1848 гг. http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-1.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-2.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-3.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-4.pdf

А.Люблинская. Бастилия и ее архив 14 июля 1789 года в свидетельствах очевидцев и современников http://vive-liberta.narod.ru/journal/bast_lubl.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/resp_calend/14_jl.htm

Е.Кожокин. Французская буржуазия на исходе Старого порядка <http://vive-liberta.narod.ru/journal/kozhokin.pdf>

Е.Кожокин. Французские рабочие: от Великой буржуазной революции до 1848 г. <http://vive-liberta.narod.ru/biblio/kozhok2.pdf>
<http://vive-liberta.narod.ru/biblio/kozhok3.pdf>
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/kozhok_lit.doc
http://vive-liberta.narod.ru/doc/doc_agr.pdf

Аграрное законодательство Учредительного, Законодательного Собраний и Национального конвента (документы) http://vive-liberta.narod.ru/doc/doc_agr.pdf

В.Волгин. Развитие общественной мысли во Франции в XVIII веке http://vive-liberta.narod.ru/biblio/volgin_soc2.pdf

О.Старосельская-Никитина. Очерк развития науки и техники в эпоху Великой французской революции http://vive-liberta.narod.ru/journal/strsl_science.htm

Л.-С.Мерсье. Картины Парижа <http://enlightment2005.narod.ru/private/Mercier/merc.htm>

Й.Шиковский. Люди и нравы Французской революции http://vive-liberta.narod.ru/biblio/shik_temp_mores.htm

КЛАССИЦИЗМ на СЛУЖБЕ СРАЖАЮЩЕЙСЯ ДЕМОКРАТИИ

Незадолго до революции 1789 г. в парижском квартале Марэ, где селились тогда состоятельные торговцы, служилые дворяне средней руки и люди «свободных профессий», в небольшом особняке обосновалась семья Луи Шенье, вернувшегося на родину после нескольких лет, проведенных в Константинополе. Войдя сюда, посетитель попадал в уголок стилизованной Греции. Стены были увешаны византийскими гобеленами, в гостиной внимание привлекали картины художника Каза, изображавшие сцены «Илиады»; в шкафах, имитирующих античную мебель, хранились коллекции старинных монет и украшений, альбомы с зарисовками греческих костюмов. Рисунки были выполнены хозяйкой дома, «прекрасной гречанкой», как ее называли в кругу близких друзей. Женщина широко образованная, остроумная собеседница, обладавшая тонким художественным вкусом и большим личным обаянием, уроженка Греции госпожа Шенье гордилась тем, что в ее салоне можно было встретить много знаменитостей ученого и литературно-художественного Парижа. На ее вечера шли тем более охотно, что все убранство, быт, искусно подобранная библиотека особняка Шенье казались воплощением того культа античной древности, который охватил образованные круги Европы в конце XVIII в. Порой, чтобы подчеркнуть греческий колорит своих приемов, госпожа Шенье выходила к гостям в национальном костюме и сама исполняла песни и грациозные танцы своей родины.

Для знатоков-эллинистов, живописцев, литераторов, собиравшихся в доме Шенье, Греция и ее художественное наследие были вовсе не предметом праздной услады: античная цивилизация помогала им найти для современного искусства пути, ведущие за пределы придворно-аристократической культуры XVIII в. Здесь горячо спорили об «Истории искусства древности» немца Винкельмана, объяснявшего расцвет греческого зодчества и скульптуры той гармонией между свободной личностью и разумным общественным устройством, которая существовала в республиканских Афинах; археологи рассказывали о новых раскопках в Италии, обнаруживших ценнейшие создания античных ваятелей и архитекторов; переводчики читали переложения из греческих поэтов, а ученые комментаторы делились наблюдениями над мастерством древних авторов. При сравнении с совершенством античных образцов особенно разительной казалась расслабленность, духовная немощь официального искусства Франции конца XVIII в. Молодой живописец Жак-Луи Давид, только что вернувшийся из Рима, где он знакомился с творчеством мастеров древности и Возрождения, презрительно высмеивал дутую помпезность и манерную мифологическую эротику академических полотен, ратовал за живопись, которая бы с суровой простотой поведала французам о героических делах республиканцев древности, о величии подвига во имя родины и человечества. Давнишний завсегдатай салона, «французский Пиндар» Экушар Лебрэн доказывал, что поэзия рождается вдали от дворцов, в тиши первозданной и «наивной» природы, столь проникновенно воспетой древними лириками. В разговор о современном стиле неизменно вступал порывистый юноша Мари-Жозеф Шенье, жаждавший прославиться своими трагедиями «в духе Вольтера». Его брат Андре, более застенчивый и сосредоточенный, хотя и редко ввязывался в спор, зато глубоко впитывал в себя все, о чем говорили гости его матери. Позже именно он в афористической формуле выразил суть этих бесконечных бесед о древнем и новом искусстве:

Как пчелы, мед с цветов античных соберем,
Для факелов огонь у эллинов возьмем,
Палитру наших дней их красками усилим
И мысли новые в античных строфах выльем.

Пер. Б.Брика

С. И. ВЕЛИКОВСКИЙ
ГЛАВЫ ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ
1789-1848 годов

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Вряд ли кто-нибудь из завсегдатаев салона госпожи Шенье, мечтавших перенять прямо у древних божественный огонь искусства, уже тогда предполагал, что из этих споров в недалеком будущем предстоит родиться художественному стилю французской революции. Но прошло несколько лет, и их замыслы воплотились в творения кисти и пера, восторженно принятые борющимся народом. Набрасывая эскиз колесницы Свободы для революционных празднеств или туники римского легионера, в которой его друг актер Тальма выходил перед санкюлотским партером, член якобинского Конвента Давид не раз вспоминал разыскания своих друзей-археологов. Восторженная пиндарическая ода под пером Лебрена славил патриотические доблести французов, и военные марши Мари-Жозефа Шенье, построенные из античных строф и антистроф, были на устах у волонтеров республики, отправлявшихся в бой. Участники кружка просвещенных знатоков, поднятые на гребень грозных событий, выступили создателями гражданского классицизма конца XVIII в., облачившегося в античные одежды, чтобы на подмостках искусства разыграть героическую трагедию революции, свершавшуюся в реальной истории.

Зачем же революционерам, расчищавшим дорогу совершенно новому жизненному укладу, понадобился в искусстве стиль классицизма, к концу XVIII столетия прошедший во Франции уже более чем полуторавековой путь? Почему в тот момент, когда были погребены под обломками обветшавшие легенды прошлого, когда все силы были отданы борьбе, кипевшей в самой гуще жизни, французские поэты вызывали тени афинских законодателей и римских республиканцев, заимствовали у древних их идеалы красоты, художественные нормы, краски, образы? Разгадка этого историко-культурного парадокса заключена в своеобразии революции 1789—1794 гг. как революции буржуазной.

Грандиозная ломка «старого режима» не могла обойтись без заклинаний героической старины. История ставила свой предел революционерам конца XVIII в.: ценой кровопролитных войн, беспримерного мужества и напряжения всех духовных сил нации они были призваны расчистить дорогу капитализму с его отнюдь не поэтическим торгашеством, подрывающим всякую гражданственность принципом «каждый за себя» и далекой от человеколюбия эксплуатацией труженика. Подобная перспектива порой смутно угадывалась мыслителями той поры, чаще же отодвигалась ими на задний план как нечто, чем предстоит еще заняться в неопределенно далеком будущем, после завершения насущных дел. Но она не переставала исподволь напоминать о себе, заставляя их невольно, по крайней мере в воображении, пытаться перешагнуть рамки, навязанные им эпохой, осветив собственную деятельность огнями вечных, всечеловеческих идеалов. Тревожащая незавершенность происходившего в жизни возмещалась совершенной гармонией идеологических построений. Французская революция, буржуазная в своих целях, выступает, однако, от имени всего страждущего человечества, обещая ему «золотой век» справедливости и добра; на ее знаменах начертано: «свобода, равенство, братство» — лозунги всеобщей по форме, но в сущности буржуазной и потому урезанной, иллюзорной демократии.

Это несовпадение действительного исторического содержания революции XVIII в. и ее абстрактно-идеального осмысления современниками закрепляется в искусстве классицизмом. Миросозерцанию буржуазных революционеров отвечала такая поэзия, которая представила бы их усилия, борьбу, помыслы в образах, приподнятых над повседневностью, напоминающих о примерах несокрушимого тираноборчества, передающейся из века в век жажды свободы. По мысли Катремера де Кенси, видного эстетика эпохи, а живописных полотнах, поэтических сочинениях, на театральной сцене не должно быть места частному, обыденному. Художник пребывает в сфере идеала; вступая в нее, должно оставить у порога все, на чем лежит отпечаток преходящего, что не свободно от примесей житейской прозы, замутняющих прозрачную чистоту совершенства. Сюда человеку открыт доступ только в самых благородных и патетических его деяниях, природе — лишь как царству безупречной гармонии и истины.¹¹ Красота, общая для всех веков и народов — «благородная, одушевленная, величавая, но

одновременно простая», — единственный предмет художника декларирует великий трагический актер революции Франсуа-Жозеф Тальма.¹² «Есть переживания, — пишет А.Шенье в набросках «Опыта о совершенстве и упадке словесности», — столь чистые, столь простые, мысли столь неизменные, столь человеческие и земные, столь глубоко укорененные в нашей душе, что они равно доступны и близки людям любого сословия, любой страны, любого времени!»¹³ Для приверженца классицизма неизгладимый отпечаток, накладываемый на человека воспитанием, профессией, семьей, даже эпохой, — несуществен. В искусстве революционных лет торжествует разрыв между общечеловеческим и историческим, между героически-идеальным и повседневным.¹⁴ Обретая себя в «высоких жанрах» трагедии, монументальной живописи, музыкальной оратории, оды, это искусство проникается пафосом грандиозных битв современности лишь ценой «очищения» от непосредственных жизненных примет этой современности, ценой отказа от реалистической полноты, которая в искусстве достается нерасторжимым единством личного и гражданского, специфического и общего, правды истории и вечной истины.

Художественное творчество, понятое как воплощение неизменной красоты, неизбежно приобретает налет умозрительности. Эстетики конца XVIII в. призывают поэтов в первую очередь развивать в себе аналитические способности, ибо проникновение в тайну отвлеченно прекрасного требует не свободного полета фантазии и не богатства жизненных наблюдений, но строго логического мышления. Только разуму, вооруженному философским знанием и математической дисциплиной, под силу вычленив нравственную и эстетическую идею из множества событий и человеческих поступков. Следуя за таким надежным проводником, как логика, художник не рискует сбиться с пути к заветной цели — постижению изначальной сути происходящего у него на глазах. Он непременно обнаружит в актах абсолютной монархии преступления вековой Тирании, в происках католических священников — козни древнего Предрассудка и Обмана, в республиканской конституции — торжество Вольности, в подвигах соотечественников — неизменный дух Гражданственности. Но восхождение к отвлеченным категориям — лишь половина дела; в произведении идея должна стать поэтическим образом, достаточно материальным и вместе с тем как бы «снятым», очищенным. Здесь-то и приходят на помощь заимствованные символы и аллегории — своего рода иероглифы общих значений, иллюстрации нравственных идей. Творческий процесс завершается олицетворением: тяготы сражений предстают в картинах разгула воинственного бога Марса, законодателя якобинского Конвента приобретают облик вождей римского Сената, оборванные волонтеры революционных батальонов обряжаются в плащи спартанцев. Поэзия, кладущая в основу своего метода метафорическое преобразование рационально добытой истины, отнюдь не равной истине конкретно-исторической, строит свой стиль на технике уподоблений, призванной возвести дела и мысли современников на античные котурны.

Универсальным арсеналом этого метафорического мышления и стала античность, ее культура, ее история. «В классически строгих преданиях Римской республики, — писал Маркс, — гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии».¹⁵ Революция конца XVIII в. не могла черпать свою поэзию из национальной истории, поскольку восставала как раз против феодально-монархического произвола и церковного мракобесия, которые господствовали во французском Средневековье. Она не рядилась и в одеяния библейских легенд и евангельских проповедей, как это было полтора столетия назад с английской революцией, ибо во Франции борьба протекала в значительно более четких, откровенно политических формах. На устах у французских революционеров были изречения античных мыслителей и ораторов, умевших куда точнее определять смысл общественных столкновений, чем ветхозаветные пророки и христианские апостолы.

К концу XVIII в., когда наследие античности стало духовным оружием революции, «культ древних» во Франции насчитывал уже не одно столетие. Античность пришла во французскую культуру на заре Возрождения как прекрасный прообраз той грезы о радостном примирении духа и плоти, мысли и страсти, о слиянии с животворными силами природы, которую гуманисты XVI в. противопоставили аскетическому отречению от земных благ и приниженному смирению знания перед верой, пронизывавшим религиозную мораль средних веков. С тех пор всякое новое поколение писателей искало в древнем мире идеи и художественные нормы, созвучные запросам собственной эпохи. В классической трагедии XVII в. жизнелюбивый эллин уступил место сначала самоотверженному римлянину Корнеля, подавляющему в себе личные порывы ради сурового долга перед державой; затем, у Расина, — придворному римских императоров или греческих царей, одновременно жертве и носителю тех смятенных, разрушительных

14 страстей, что зреют в отравленной атмосфере самовластия. XVIII век, эпоха резкого размежевания лагерей в канун штурма абсолютизма, дает два полярных взгляда на античность: если для идейных предтеч революции, просветителей, Афинская республика — образец справедливых законов, насаждающих добрые нравы и общественную доблесть, то аристократическое искусство превращает Олимп в обиталище изнеженных небожителей, где процветают жеманная слащавость и галантная эротика, помогающие забыть о пугающей правде последних дней обреченного общества.

Художники революционных лет, отвергая академический дух и пышность придворного искусства, многое наследуют у своих предшественников. Им близки мужественная поэзия долга в «Горациях» Корнеля и «Бруте» Вольтера (обе эти трагедии неизменно ставятся в театрах революции); тираноборчество позднего Расина. В меньшей мере, но все же порой проскальзывают у них и отголоски языческой мечты гуманистов Пляеды. Но прежде всего взор их приковывают Спарта и республиканский Рим. Образы древних, как они запечатлены в памятниках революционной живописи и поэзии, хранят неповторимый отпечаток сурового воодушевления, владевшего их создателями. Здесь искусство повернуто к человеку своей гражданской патетикой. Оно отбрасывает все личное, психологически-зыбкое, текучее: речь идет не о любовных драмах и дворцовых интригах, но о событиях, предопределяющих судьбы народов и государств; герои монолитны, беззаветно преданы родине и человечеству, не знают сомнений, — они призваны внушить не сочувственное сострадание, но гордость и восхищение своей доблестью. Героической монументальностью отмечен и самый стиль: ораторское красноречие опирается в нем на энергичный лаконизм жестов и математическую строгость композиционных решений; пестрота красок уступает место собранности и графической четкости рисунка; декоративной праздничности противопоставлена «наивная» непосредственность и скупость деталей. В своих поисках прекрасного лучшие художники революции стремятся возродить ту «величавую простоту», которая, по их мнению, пронизывает весь склад художественного мышления древних.

Конечно, то было достаточно одностороннее представление об античной культуре. Подобно тому, как вожди революции заимствовали в прошлом «имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыгрывать новую сцену всемирной истории»¹⁶, так классики конца XVIII в. брали из искусства древних лишь то, что отвечало их собственным, рожденным их эпохой эстетическим идеалам. При всей насыщенности их искусства греко-римскими реминисценциями, сюжетами, образами, тщетно было бы искать в нем подлинный облик древней Греции или Рима: перед нами маскарад. Ученики просветителей, для которых история была отнюдь не саморазвивающимся закономерным процессом, создатели классицизма рассматривали античность лишь как сумму «вечных» нравственных примеров. Причем, по мере того как революция шла вперед, менялись задачи, выдвигавшееся перед поэтами самим ходом событий, а вслед за тем менялся их

угол зрения на древних, и соответственно — античный наряд их произведений.

На ближних подступах к революции художники вносят свою лепту в общее дело всей оппозиции дело развенчания деспотизма и обоснования права миллионов французов на счастье. В канун 1789 г. поэзия остро полемична по отношению к идеологическим устоям «старого режима», горестные наблюдения над участью соотечественников выливаются в общие философские раздумья о противоестественности угнетения и преимуществах свободы. В противовес уродливой современности поэзия выдвигает воспоминания о гомеровской Аттике. Но это пока лишь гуманистическая греза о стране обетованной, не программа борьбы. Именно таково предреволюционное творчество Андре Шенье. Первые, сравнительно легкие победы народа в революции внушают надежду на безболезненное и мирное свершение заветных чаяний: из созерцательной утопии непосредственно вырастает дифирамб, полный ликования, но одновременно и иллюзий, отрывающих поэзию от земли.

Иллюзиям суждена недолговечность. К 1792 г. над Францией сгущаются тучи. Защита и углубление революции требовали несокрушимой стойкости, беспощадной расправы с ее врагами, железной диктатуры, осуществленной якобинцами. После восстания 10 августа 1792 г., низвергнувшего монархию Людовика XVI, поэзия вступает в новый этап. Не все из поэтов, приветствовавших в 1789 г. зарю свободы, оказались готовы принять жестокую логику борьбы. В творчестве тех, кто не дрогнул, — Экушара Лебрена, Мари-Жозефа Шенье, — созерцательная мечта отступает перед прославлением гражданской доблести, философская полемика с монархией — перед агитационной патетикой; идиллическая Эллада вытесняется суровой Спартой и республиканским Римом; риторическую декламацию сменяют лаконичные призывы к беззаветному самопожертвованию. В годы якобинской диктатуры классицизм полностью раскрылся как искусство героическое.

Переворот 9 термидора 1794 г., положив конец власти якобинцев и открыв период торгашеской Директории, а затем воинственно-демагогического Консульства и Империи, лишил искусство той почвы, на которой выросла его героическая гражданственность. В рядах поэтов-классиков назревает раскол. Одни, ослепленные фейерверком наполеоновских побед, не замечая, как выхолащивается былой республиканский патриотизм, слагают оды во славу императорского оружия. Эта батальная поэзия быстро вырождается в эпигонскую трескотню, в набор стертых штампов. И лишь немногие, среди них прежде всего Мари-Жозеф Шенье, не склоняют головы перед властью, жаждущей похоронить традиции Просвещения и революции. Но теперь их оружие — уже не победная ода и не патриотический гимн, а желчная, язвительная сатира, разящая своими стрелами заправил военно-полицейского государства и особенно проповедников клерикализма. Выступления этих не смирившихся хранителей заветов революционной поры — последний акт уходящего со сцены гражданского классицизма. Отголоски его еще раз прозвучат в канун июльской революции 1830 года, но лишь затем, чтобы быть заглушенными раскатами романтической лирики.

АНДРЕ ШЕНЬЕ И РЕВОЛЮЦИЯ

Легенда о белоснежном юном лебеде, чья последняя песнь была грубо оборвана топором якобинской гильотины, вот уже почти полтора столетия кочует из одной книги об Андре Шенье в другую. Литераторы и историки, которым до сих пор внушает грозный трепет призрак 1794 года, постарались разукрасить ее всеми цветами мелодраматической риторики: здесь и сетования на иронию судьбы, допустившей, чтобы безвинный мечтатель взошел на эшафот за день до падения своих судей, и проклятия завистливому Каину Мари-Жозефу Шенье, заседавшему в якобинском Конвенте в дни, когда его родной брат томился в застенке, и намеки на личную месть злопамятного Робеспьера, и, наконец, глубокомысленные изречения по поводу ненасытного Молоха революций, требующего в жертву служителей храма муз... Но от частого повторения все эти

«истины» изрядной давности ни на шаг не приблизились к истине исторической. Вместо того чтобы прояснить жизненную и творческую драму одного из самых одаренных французских лириков, они лишь затуманивают и извращают ее подлинный смысл.

Якобинский трибунал, вынося Андре Шенье смертный приговор, посылал на казнь вовсе не далекого от земных забот певца нежности и зеленых дубрав. Шенье — создатель любовных элегий и буколик в древнегреческом духе — при жизни оставался известен разве что узкому кружку близких друзей. Рукописи его, пролежав четверть века в семейных архивах, увидели свет впервые в 1819 г.; сам же он опубликовал всего два стихотворения, причем оба — острые отклики на злобу дня. Зато Шенье — журнальный памфлетист был слишком хорошо известен современникам саркастической язвительностью своих нападок на республиканские клубы и их вождей, озлобленным презрением к революционному плебейству, которое он высокомерно именовал «сбродом бездельников», умением точно, откровенно формулировать программу и тактику либеральных кругов, уже через год после начала революции жаждавших положить конец «смуте» полюбовной сделкой с аристократией и королевским двором. Именно этого Шенье — «врага народа... замышлявшего ниспровергнуть республиканское правительство и восстановить королевство во Франции», как гласило обвинительное заключение, — 7 термидора II года Республики разбитая телега доставила из тюрьмы Консьержери к месту публичной казни.

Андре Шенье не был врагом революции ни накануне ее, ни в дни самых первых ее побед. Он им стал. И на этот путь его толкнула вовсе не пресловутая непрактичность художника, беззаветно преданного чуждой злободневным страстям грезе, как представляли дело иные его биографы. Напротив, он сам, не колеблясь, перевел мечту, возвращенную на ниве искусства, на скупой язык политических лозунгов. Но тогда-то и обнаружилась ее половинчатость, робость по сравнению с дерзанием революционного народа.

«Кто делает революцию наполовину, лишь сам роет себе могилу». Эти слова якобинца Сен-Жюста, сказанные незадолго до суда над Шенье, словно имеют в виду трагическую логику биографии поэта. Роковым его заблуждением было желание обрубить лишь некоторые омертвевшие сучья с гнилого дерева абсолютистской Франции, тогда как ураган истории корчевал его с корнем. Заметив, что оно резко накренилось, он вознамерился было выпрямить его наперекор буре, надорвался и погиб вместе с тяжело рухнувшим стволом.

Родившись в Константинополе в 1762 г., за три года до переезда семьи во Францию, Андре Шенье провел детство в деревенской глуши у дальних родственников отца. В одиннадцать лет родители определили его в аристократический Наваррский коллеж, где давались весьма солидные по тем временам познания в области философии, естествознания, античной истории и культуры. В кружке близких Шенье учеников, тесно и на долгие годы сдружившихся еще на школьной скамье, царил культ искусств и наук. Оригинальные тексты греческих и латинских авторов и труды новых европейских мыслителей, исследования по истории цивилизации и издания французских классиков, трактаты о происхождении государства и теоретические руководства по поэтике рано сделались настольными книгами юных энтузиастов знания. Однако дух предреволюционного XVIII в. коснулся их пытливых умов лишь одной, просветительской, стороной своей: дети знати либо крупных поставщиков и высших судебных чиновников, они оставались вольнодумцами книжными. Исполненные презрения к прогнившей дворянско-клерикальной верхушке страны, они неохотно и лишь по традиции занимали военные и административные должности, а свое истинное призвание искали в литературных трудах и жизни вдали от всякой придворной и деловой суеты.

«Едва распростившись с детством и открыв глаза на окружающее, — записал в одном из черновиков молодой Шенье, — я обнаружил, что деньги и интриги — чуть ли не единственный путь чего бы то ни было добиться: с тех пор я твердо решил, как бы ни сложились для меня обстоятельства, всегда держаться поодаль от любых дел, жить с друзьями в уединении и полной независимости». Со временем поэт пересмотрит это жизненное кредо. Но пока он мучительно тяготится службой в армии, правда, весьма непродолжительной, позже — местом личного секретаря у французского посла в Лондоне. Вполне доволен своей судьбой он лишь тогда, когда может беспрепятственно посещать дома, где собирается цвет тогдашнего литературно-художественного Парижа, подолгу гостить в усадьбах своих друзей, а главное — располагать досугом для занятий поэзией. Легкие любовные приключения сменяются порывами всепоглощающей страсти, отзвуки которой придают столь необычную для лирики XVIII в. трепетную искренность его элегиям, посвященным возлюбленной под вымышленным именем Камиллы. Несмотря на крайнюю стесненность в средствах, А.Шенье предпринимает путешествие в Швейцарию, через год — в Италию; совершить же паломничество в Грецию, почитавшуюся им колыбелью искусств и землей предков, ему так и не довелось.

Писать стихи А.Шенье начал в шестнадцать лет. Сперва это были простые переложения отрывков из Гомера, Сапфо, Вергилия, римских эллистов. Вскоре в глазах юноши «служение гордым и независимым музам» приобретает значение высшего долга перед самим собой и людьми. В эпоху, когда «раболепствующие литераторы... напуганные угрозами или привлеченные наградами, продают свое перо и ум неправедным властителям», он мечтает о поэзии, свободной от опеки знатных покровителей, одновременно наивно-непосредственной, как гомеровский эпос, и стоящей на уровне новейших научных открытий, проникнутой языческой радостью бытия и не чуждой освободительных идеалов Просвещения.

Современный мир, по мысли Шенье, враждебен такой поэзии, ибо в нем человеческая личность искалечена сословными предрассудками, далекими от естественности обычаями, нелепыми государственными институтами. Они породили на одном полюсе расслабляющую праздность, на другом — отупляющий подневольный труд:

В селениях людских сносить обречены
Двойного зла закон все смертные сыны.
Одни — цари, жрецы корысти и насилья, —
Над миром властвуют в бесстыдстве изобилья.
Другие, стыд забыв, презренные рабы,
Лобзают их стопы, покорны и слабы,
Во прахе ползая пред гордыми дворцами,
Чей блеск безжалостный воздвигнут их трудами,
Чей мрамор их рукой из горных вырван недр,
И пот на их челе не осушает ветер.¹⁷

Пер. В.Римского-Корсакова

От столь безутешного зрелища бед цивилизации взор поклонника красоты обращается к счастливой поре детства человечества, когда в жизни еще не оторвавшихся от природы людей царил согласие гражданского долга и личных потребностей, мысли и дела, духа и плоти. Именно такой землей обетованной рисовалась его воображению древняя Аттика. В своих буколичках, тонко стилизованных под гомеровский миф, он воспел блаженный край, где труд и богатство не знают распри («Нищий»), где страсть не замутнена расчетом («Больной юноша»), где искусство — не роскошь изнеженных бездельников, а достояние простых пастухов и горожан («Слепец»). Воскрешенные Шенье картины древней Греции далеки от сухой археологической реставрации, согреты надеждой снова пробудить в людях мечту о личностях бескорыстных, раскованных, черпающих нравственную силу в неискаженных связях с обществом и природой. Мечта эта, вполне созвучная настроениям эпохи, чреватой крушением старого миропорядка, была, однако, заключена в оболочку полулегенды, в своей идеальной утопичности, не имевшей прямых точек

соприкосновения с французской жизнью, и потому оставалась лишь сказочным золотым сном, не призывом к действию.¹⁸

Даже тогда, когда мысль Шенье, покинув дали книжной утопии, возвращается к жгучей злободневности, условные рамки патриархального «золотого века» до поры до времени предохраняют его поэзию от проникновения в нее всего исторически преходящего. На насущные идеологические запросы дня он откликается философской буколичкой «Свобода», где ключевые для французского Просвещения идеи изложены в разговоре греческих пастухов — вольного козопаса и раба, стерегущего хозяйских овец. В сущности, этот пастушеский диалог восходит к традиции рассуждений-бесед, столь распространенных в просветительской литературе. Его цель — иллюстрация мысли, высказанной незадолго до того Ж.-Ж.Руссо: кабальная зависимость заставляет труженика ненавидеть свое дело. Но сценка, развернутая в буколичке, достаточно далека от простого столкновения несхожих точек зрения; из разговора случайных собеседников вырастают две разные жизненные судьбы. Душа пастуха, заботливо пасущего собственное стадо, ничем не омрачена, между ним и миром царит полное согласие. И оттого он жизнерадостен, добр, дружелюбен, оттого труд ему не в тягость. Зато угрюм и желчен его подневольный собрат, вынужденный целыми днями гонять чужих овец. Он не ведает любви, презирает ласку, глух к щебету птиц и наигрышам свирели, жесток со своим безответным спутником — сторожевым псом, на котором вымещает обиды. От жизненных невзгод сердце его очерствело. Добродетель, отчизна — для него пустые слова, боги — злобные тираны, труд — проклятье. И сама кормилица-земля, щедро приносящая свободному дары своих нив, ручьев и рощ, в его глазах — суровая мачеха. Утрата свободы привела к омертвлению человеческой личности.

Неподдельная забота о счастье каждого человека, которой пронизан у Шенье теоретический спор о преимуществах свободы над рабством, позволяла ему, оставаясь на почве рационалистической культуры Просвещения, в значительной мере преодолеть отвлеченный дидактизм, господствовавший в философской поэзии XVIII столетия. Конечно, пастухи из «Свободы» — скорее облаченные в античные одеяния носители общечеловеческих идей, чем обитатели древней Аттики. Но если их историческая достоверность сомнительна, то достоверность портретно-психологическая налицо. Поэт проявил недоступное ни одному из стихотворцев его времени версификаторское и пластическое мастерство, чтобы наполнить условную сцену плотью и кровью. С первой реплики возникают две резко контрастные фигуры: один из собеседников — с черной шевелюрой, падающей на глаза беспорядочными прядями, другой — светловолосый, с открытым лбом и нежным взором. Каждый предстает в обрамлении скупом, но четко очерченного пейзажа, как бы перекликающегося с его обликом.

Овечий пастух спустился с проклятых богами горных круч, где «в ложе каменистом черный поток катит мутную волну»¹⁹, где солнцем выжжена бесплодная почва и лишь тощая олива навеивает тоску своей наготой. Впрочем, раб равнодушен и к красоте расстилающейся внизу долины. А свободному козопасу природа открывается во всей своей свежести и щедром великолепии: блестящими нитями протянулись солнечные лучи, персиковые деревца украсились пурпурными цветами, предвещая сочные плоды, каплей меда повис на ветке зреющий абрикос с прозрачно-золотистой кожицей, за нежно-зеленым лугом встает желтый лес колосьев, ждущих косца. Так любовно увидеть мир может только труженик, которому земля сторицей воздает за его заботы.

Немногим больше двух лет отделяет время написания «Свободы» (март 1787 г.) от штурма Бастилии. Заканчивалась эпоха Просвещения — философский пролог к революции.

Следовавшему за ним первому акту исторической трагедии предстояло разыграться за пределами кабинетов мыслителей, на улице, в политическом собрании. От скептической переоценки духовных ценностей и проповеди вольнодумства искусство переходило к героическому призыву, воинствующему

обличению. Уже живописец Давид пробуждал в зрителях мужественную волю «Клятвой Горациев», где старик отец благословлял троих сыновей победить или погибнуть в бою за родину; уже Париж рукоплескал «Женитьбе Фигаро» Бомарше — этому бунту на сцене против сословного произвола. Рядом с суровыми воинами Горациями и энергичным плебеем Фигаро буколические пастухи Шенье, при всей животрепещущей остроте их беседы, выглядят фигурами страдательными. Они еще всецело принадлежат к литературе той поры, когда гражданская активность начиналась и кончалась критическим умозрением. Сетования овечьего пастуха, как и соболезнования участливого козопаса, — горькое признание губительности рабства, но и вымышленные собеседники, и их создатель способны лишь на платонические вздохи о желательности его искоренения.

Созерцательность мировоззрения Шенье порождает в его лирике, наряду с мучительным раздумьем о язвах века, тягу к уходу в хрупкую иллюзию, взлелеянную оскорбленной, но не готовой к действительному отпору душой. С «Гимном Справедливости», созданным вслед за «Свободой», французская жизнь впервые получает прямой доступ в его поэзию, заметно меняя саму художественную ткань. Повествовательная неторопливость буколики отступает перед лирической публицистичностью, скульптурно-пластичный штрих вытесняется резко оценочным слогом. «Гимн Справедливости» — славословие Франции и одновременно проклятие ее надменным повелителям, которые «пьют среди мертвецов и поют среди могил».

Начало его — патриотическая ода благословенному краю, не знающему ни ледяных северных ветров, ни палящего зноя пустынь. Вереницей возникают в воображении поэта щедрые дары полей и богатства недр, приносимые каждой провинцией в общую сокровищницу страны, ее реки — то буйно-стремительные, как Гаронна, то медлительно-важные, как Сена; ее альпийские луга, тучные пастбища, плодородные равнины, виноградники, горные отроги. Здесь издавна поселился народ, искусный в бранном деле, торговле, земледелии, мягкий и гостеприимный, стойкий в невзгодах, знающий цену шутке. Он был бы счастлив, когда б не гнет несправедливых законов, вековечной тяжестью легший на плечи крестьян. Запустение стало уделом родины поэта, закованной в цепи рабства:

Ах, в нищих деревнях мне сердце растерзали
Их бледная нужда, их горькие печали.
Тебя я видел там, о, труженик больной,
Как, мытаря кляня за нрав его крутой,
Ты лил у ног господ потоки слез голодных,
И с потом смешанных, и жалких, и бесплодных,
Отчаявшийся жить, боясь от нищеты
Детишек наплодить несчастных, как я ты.
Прижаты города солдатскою пятою,
Деревни — податью и барщиною злою;
И соль — дитя земли, и гладь морской воды —
Источник бедствия, насилия и нужды;
Там двадцать подлецов под принцессой защитой
Терзают горький край, край богом позабытый.
И, ссорясь и дерясь, грызут его куски, —
У друга тащит друг кровавые клоки.

В порыве горя и возмущения Шенье зовет «святое равенство» снизить на простертую в муке Францию и разбить ее оковы. Но «заветные имена свободы и справедливости» он повторяет не затем, чтоб набатным словом разбудить покорный народ, а затем, чтоб с ними на устах бежать в край сладостного покоя и забвения:

Нет, этих рабских стран отныне я не житель!
Уйду, уйду я вдаль искать себе обитель!..
...Где без насильников, рукой животворящей
Снимаем мы дары земли плодоносящей;
Где сердце, отдохнув в тени страны чужой,
Не встретит в мире бед, непобедимых мной,

И где мой взор, далек от нищеты народной,
На братьях не найдет следов слезы бесплодной...

Райский приют незлобивости и тишины, к которому устремлялись помыслы Шенье в «Гимне Справедливости», зримо вырисовывается в отрывках его элегий, напоенных языческим пантеизмом и задумчивой светлой грустью. Честная бедность, мирные утехи в кругу друзей, скромные радости любви и печаль разлук — этот «несуточный» жизненный идеал в канун назревшего общественного взрыва был столь же утопичен, сколь и узок. Перенесенный из далекой античности в повседневность, он пленял трепетным обещанием счастья, но и многое утрачивал из того пафоса раскованной человечности, которым дышали буколки.²⁰ Разрыв между осознанием исторических корней зла и наивными внеисторическими надеждами на его преодоление, между резкостью отрицания и попытками искать выход на окольных тропах частного независимого бытия оставался непреодолимым для Андре Шенье перед 1789 годом. Сохранился он и в годы революции, хотя идеал поэта, словно проявленный в общественных битвах 1789—1794 г., отчетливо проступил уже не в мистифицированно-утопических, а в резких политических контурах.

Известия о брожении в Париже в связи с созывом в мае 1789 г. Генеральных штатов застали Андре Шенье в Лондоне, где он смертельно тосковал подле «черного очага», без «единого друга, чей голос мог бы ободрить». Воспользовавшись отпуском, он приехал на родину в июне и пробыл здесь до осени и заем, после зимы, проведенной в Англии, перебрался в Париж совсем. С томительной службой покончено, как покончено с былым кабинетным затворничеством. Отчужденность от политической жизни сменяется желанием «содействовать общему благу патриотическим вкладом своих идей и суждений».

К концу лета 1790 г., когда Шенье вполне вошел в курс событий и борьбы партий, пора великодушного братания в рядах «третьего сословия» уже отходила в прошлое. В лагере противников «старого режима» назревал раскол: одним казалось, что цели революции достигнуты, «хаосу» пора положить конец и речь должна вестись лишь о законодательном закреплении уступок, ранее вырванных у двора; другие ратовали за углубление преобразований. Первые всецело уповали на мудрость либеральных законодателей, вторые стремились опереться на народные низы. Шенье, не задумываясь, встал на сторону умеренных. В своем первом публичном выступлении, памфлете «Предупреждение французскому народу о его истинных врагах», он усматривал угрозу революции не в замыслах монархистов, а в «кознях демагогов», подстрекающих «низший класс простонародья, который, ничего не зная, ничего не имея, ничем не интересуясь, умеет лишь продаваться тем, кто захочет платить». Шенье настаивает на исключительно «законных» путях общественного действия, ибо любые иные ведут лишь к «анархии».

Уже в этих публицистических высказываниях заключено зерно оды А.Шенье «Клятва в зале для игры в мяч». Ода посвящена одной из первых дат в памятном календаре революции. 20 июня 1789 г. депутаты от третьего сословия, вызвавшие недовольство короля своей несговорчивостью, явившись утром к зданию, где происходили заседания Национального собрания, нашли двери запертыми. После недолгих поисков подходящего зала они заняли просторное помещение, предназначенное для игры в мяч, и поклялись продолжать заседания до тех пор, пока не будет выработана конституция. Вскоре к ним присоединились колеблющиеся представители дворянства и духовенства; двору пришлось пойти на уступки.

В глазах Шенье этот эпизод был апофеозом легального неповиновения — гордый вызов произволу, торжественные заверения, речи, сопровождаемые бурным одобрением присутствующих, толпа зрителей, сгрудившихся у дверей и повисших на окнах. Именно так мыслил он себе идеальный ход преобразований: простые французы, благодарные и заинтересованные свидетели, получают свободу в дар от своих избранников. В дни, когда все громче раздавались призывы к народу взять государственные дела в собственные руки, А.Шенье

казалось крайне своевременным напомнить о победе, достигнутой без кровопролитий, с помощью слова и стойкости «вождей нации».

Выпущенная отдельной брошюрой в начале 1791 г. «Клятва в зале для игры в мяч» открывается посвящением другу поэта, художнику Давиду, которому в годовщину заседания в зале для игры в мяч была доверена честь запечатлеть знаменательное событие на полотне. Вслед за приглашением «юной и благородной музе Поэзии» вновь облачиться в расшитый золотом наряд, ибо канули в прошлое времена, когда «немел ее язык в палатах королей», а ныне свобода «ждет от нее пособничеств чудесных», идут две традиционные части одического славословия — описательная и наставительная.

Весь обязательный арсенал дифирамбического красноречия привлечен для повествования о памятном дне и последующих событиях вплоть до падения Бастилии. Голос одописца срывается от перенапряжения, огромные строфы в девятнадцать строк сконструированы по самым усложненным правилам ученой поэтики, слова подобраны сплошь из «высокого штиля», гиперболы доведены до чрезмерности, теснят друг друга мифологические уподобления, риторика обращений в патетических местах подчеркнута переносами стиха в следующую строку, иногда даже в новую строфу. В отличие от изящной естественности буколик и особенно элегий здесь в каждом повороте образа заметны кропотливый труд и прилежное подражательство. Перифраза торжествует в слоге, возводя даже такие не нуждающиеся в украшении события, как штурм Бастилии, на ходули витийства:

Смотри! Народ восстал! Народ приемлет власть.
Все им побеждено. И бронзовую пасть
Ты, тирании зверь, оскалил здесь напрасно:
И сотни глаз, и сотни рук,
И чрево серное, где гром гремит согласно,
Напрасно нам грозят, — слабея ежечасно,
Ты скоро запылаешь вдруг
Во взрывах яростных зубчатых стен и башен,
В крушеньи мерзостей твоих.
И ад Бастилии не страшен:
Всем бурям брошенный, растерзан он и тих.
Развейся, склеп гнилой, лети, как пепл могильный,
Свобода дивная из тех гробниц пустых,
Горда, прекрасна и всеильна
Встает.

Пер. Л.Остроумова

Восхищение поэта разрушителями королевской тюрьмы вполне искренне. Но на этой демонстрации народного могущества, по его убеждению, миссия простолюдинов окончена — созидать способны лишь дальновидные «зодчие страны» из законодательного собрания. Отныне плебеям надлежит смирять свои буйные силы и пуще всего остерегаться коварных златоустов, нашепывающих им, будто их тираноборческий кинжал отмечен священной печатью закона. Нет, свобода бережет устойчивость весов», факел истины она вложила в руки просвещенных законодателей, которым дано укротить необузданные порывы королей и одновременно — «сдержать в берегах грозное море» опьяненного собственной силой народа:

Ваш первый долг — не дать ему осwirепело
В порыве темном зверских сил
Пятнать свое и ваше дело.
Не опускайте впредь вы мудрости удил,
Дабы законность мог он защитить со славой
И сталью гибельной, огнем не отомстил
Свое поруганное право.

С. И. ВЕЛИКОВСКИЙ

ПОСЛЫ ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ
1789-1848 годов

Материал из-под пера Академии Наук СССР. 1963

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Эти увещевания вполне отвечали духу той умеренности, к которой на втором году революции взывала либеральная буржуазия. Перед угрозой посягательств на священное в ее глазах право собственности она жаждала во что бы то ни стало ввести разлив в русло скромного реформизма, используя для этого показную фразеологию весьма куцей конституции, а втайне — сговор с двором. «Клятва в зале для игры в мяч» была восхвалением свободы урезанной, опирающейся лишь на юридическую абстракцию права и чисто формальное равенство граждан перед законом. Так волшебный замок благоденствия, возведенный из облагороженных седой древностью камней Эллады, будучи перенесен на трезвую почву текущей политики, оказывался весьма прозаической конституционной монархией, где к власти наряду с былыми правителями допущена кучка просвещенных буржуа. Подобный идеал в ту пору мог быть опозитизирован лишь с помощью рассудочного витийства «высокой» оды.

Защите половинчатых позиций либералов Шенье отдал полтора года напряженной журналистской работы. С начала 1791 г. в отдельных памфлетах-выпусках, затем на страницах газеты «Монитор», а зимой—летом 1792 г. как постоянный сотрудник либерально-монархического «Журналь де Пари» он вел ожесточенную полемическую войну.²¹

Шенье-публицисту нельзя отказать в последовательности, обнаженной классовой заостренности мысли. Он претендует быть рупором «великой нации», под которой подразумевает «трудолюбивый и благоразумный класс торговцев, коммерсантов, землевладельцев» — словом, собственников. Что касается неимущих, то едва ли не самые саркастические строки публицистики Шенье обращены против политических организаций трудового плебейства — якобинских клубов и патриотических обществ. Стремление соратников Робеспьера и Марата превратить верхушечную революцию, какой она была до сих пор, в революцию глубинную, народную объявляется им попыткой свергнуть страну в бездну хаоса и грабежей. Уничтожение якобинцев, заявляет он, «единственное лекарство от недугов Франции... День их смерти станет днем праздника и всеобщего облегчения. Они повсюду кричат, что родина в опасности; к несчастью, это очень верно, и так будет до тех пор, пока они существуют».

Самым сильным оппонентом Андре Шенье в дискуссии о якобинских клубах выступил его младший брат Мари-Жозеф, к тому времени уже известный трагический поэт. Напрасно их спор хотели представить как личную ссору. В сущности, речь шла о дальнейшей судьбе революции. Мари-Жозеф упрекал брата в том, что он руководствуется не разумом, а ненавистью, исключая из нации «всех, кто беден или просто не является собственником». Именно благом этих наиболее нуждающихся и наиболее полезных членов общества и озабочены якобинцы. Стремясь к республике, они хотят сделать так, чтобы плоды свободы стали доступными всем, а не только узкой прослойке имущих, пользовавшихся избирательными правами по конституции 1791 г.

Спор братьев Шенье в конце концов был разрешен историей. 10 августа 1792 г. Мари-Жозеф вошел в состав повстанческого комитета, руководившего свержением короля. Андре же был окончательно отброшен в стан контрреволюции и под вымышленным именем скрылся из Парижа. Пути братьев резко разошлись, как бы символизируя раскол среди поэтов, еще недавно дружно приветствовавших зарю революции.

Написанное Андре Шенье за время его добровольного изгнания в Версале, а затем в тюрьме, куда он был заключен как «подозрительный», по сути уже не принадлежит революционной поэзии. В одах «Версаль», «Юная пленница», в оде убийце Марата Шарлотте Корде и особенно в тюремных «Ямбах» снова возникает излюбленная ранним Шенье коллизия: перед лицом общественных неурядиц — чистая страдающая человечность и первозданная прелесть вечно животворящей природы. Но теперь светлые лики поруганной, мученически прекрасной человечности чудятся поэту в приметах той самой уходящей Франции, уродства которой некогда терзали сострадательную душу создателя «Гимна Справедливости». Бродя по аллеям королевского парка в Версале,

задумчивый путник с тоской вспоминает о былом великолепии, тени которого словно притаились меж зарослей неухоженных кустарников, под сводами древних вязов. Круг замкнулся: Шенье забил отбой, едва события, обогнав пьянившие его воображение проекты скромных перемен, сделали суровой явью полное крушение старого общества. Перестав идти в ногу с революцией, поэт должен был неизбежно отступить назад.

Путь вперед, к поэзии гражданского подвига как высшего проявления раскрепощенной человечности, был открыт только тем, кто не сбился с шага на полдороге, кто, как Мари-Жозеф Шенье или как наставник юности Андре — Лебрен, остался верен революционной Франции в дни самых трагических испытаний.

Андре Шенье в нашей библиотеке

Андре Шенье и Революция (фрагмент книги Д.Обломиевского «Литература Великой французской революции»)	http://vive-liberta.narod.ru/biblio/Ch_Obl.pdf
Публицистика А.Шенье	http://enlightment2005.narod.ru/arc/anchenpros.pdf
Поэзия А.Шенье. Со вступительной статьей и коммент. Е.Гречаной	http://enlightment2005.narod.ru/arc/anchenpoes.pdf
М.Лермонтов об Андре Шенье (фрагмент поэмы «Сашка»)	http://vive-liberta.narod.ru/fantasm/res_2.htm#lermont
И.Горн. Ночь перед казнью	http://vive-liberta.narod.ru/fantasm/res_2.htm#gorn
А.Тырсенко. Фейяны	http://vive-liberta.narod.ru/biblio/tyrs.htm
Андре Шенье в альтернативной истории (начало войны Франции против Австрии)	http://vive-liberta.narod.ru/fantasm/play/92_ind.htm

ОДОПИСЕЦ ГРАЖДАНСКОГО ВООДУШЕВЛЕНИЯ ЛЕБРЕН-ПИНДАР

Понс-Дени-Экушар Лебрен встретил революцию уже на склоне лет: 11 августа 1789 г. ему исполнилось шестьдесят. Позади была нелегкая жизнь выходца из «простонародья», который вынужден был полагаться лишь на свое перо в эпоху, когда литературный труд, хотя и приносил успех в образованных кругах, не давал ни прочного материального положения, ни тем более духовной независимости. С юношеских лет Экушар Лебрен, сын камердинера, тяготился оскорбительным покровительством аристократов, которые, снисходя до помощи одаренному поэту, взамен требовали почтительной признательности и, что было особенно мучительно, — восхвалений. Если к этому прибавить постоянные разносы, учинявшиеся критическими пасквилянтами Леброну, имевшему смелость благоговеть перед Монтескье и Вольтером; скандальный бракоразводный процесс, послуживший пищей для бесконечного злословия в светских салонах; наконец, потерю с огромным трудом топленного к старости состояния, что поставило пожилого поэта на грань нищеты, — станет понятно, почему в записках современников непременно упоминается о желчном складе лебреновского ума. Его колких эпиграмм не на шутку побаивались. Друзей у Лебрена было немного, но тех, перед кем он сбрасывал маску иронической отчужденности, служившую ему своего рода защитой, привлекала его разносторонняя культура и образованность, бескорыстная преданность поэзии. Впрочем, поэтический талант Лебрена не осмеливались оспаривать даже недоброжелатели: у себя на родине он был почти единодушно признан самым выдающимся лириком конца XVIII в.; слава его еще при жизни перешагнула рубежи Франции. За два года до революции Лебрен с гордостью подвел итоги пройденного пути в оде «Ехегі monumentum» («Я памятник себе воздвиг»), где, по примеру Горация, без колебаний вверял свое наследие грядущим поколениям, в памяти которых — поэт в этом не сомневался — навечно пребудет нетленной мысль, запечатлевшаяся в песнопениях его музы.

Лебрен отдал дань едва ли не всем основным жанрам, культивировавшимся классической поэзией: в четырех томах его сочинений, изданных посмертно его другом П.-Л.Женгене (1811), собраны дружеские послания и мифологические героиды, любовные элегии и научно-дидактические поэмы, эпиграммы и рассуждения об искусстве. Но излюбленной формой Лебрена была ода во всех ее разновидностях — торжественно-хвалебная (пиндарическая), философская (медитативная), жизнерадостно-эпикурейская (анакреонтическая). Поэт любил сравнивать свое вдохновение с юношей Икаром, который, по древнегреческому мифу, бесстрашно взлетел к солнцу на крыльях, сделанных его умельцем-отцом. Почитатели ценили в одах Лебрена возвышенное «парение», достигавшееся грандиозностью олицетворений, витиеватый слог, в котором ученые намеки на античность перемежались чрезвычайно смелыми по тем временам образами и сочетаниями слов, мастерское владение строфикой и ритмами — то игриво-легкими, то величаво-торжественными, то плавно-гармоническими.

Наибольшей же заслугой Лебрена признавалось то, что его стараниями ода, дотоле, как правило, прославлявшая деяния монархов и вельмож и знаменательные даты придворного календаря, вобрала в себя вольнодумство XVIII в. Лебрен не уставал повторять, что поэзия чахнет под сенью дворцов, где ей внимают невежды, чей слух восприимчив только к лести (II, 4).²² Даже тогда, когда он обращался с одой к правителям, он держался без подобострастия и, подобно Державину, «истину царям с улыбкой говорил», советуя добиваться послушания подданных не жестокосердием и кичливостью, но мудрыми заботами о мире, благосостоянии и просвещении («О любви французов к своим королям», I, 5). Чаще же монархи изобличались им как насильники, исступленные фанатики или распутные деспоты, проклинаемые народом («Короли», V, 9). В противовес построенной на угнетении, ущербной цивилизации (I, 8) Лебрен, как и его молодой друг Андре Шенье, рисовал прекрасное «детство человечества», когда на земле еще не знали калечащей власти предрассудков и неравенства, когда «самыми чистыми сокровищами» было «золото жатв и серебро ручьев» («Сожаления о золотом веке», III, 1), При всем том Лебрен отнюдь не поборник первобытной дикости. Его влекут новые открытия наук, достигнутые трудом дерзновенных умов — Галилея, Колумба, Ньютона, Франклина (знаменитые оды к другу поэта, естествоиспытателю Бюффону — I, 2; II, 5). В поэме «Природа» он противопоставляет невежеству добродетель знания, слепой вере — представление деиста о разумном начале всего сущего, не имеющем ничего общего с мстительным и нетерпимым божеством церковников. Философский бог Лебрена не внушает смертным ужаса,

Но чувство совести влил в сердце человека...

Быть вечным не велел ни смерти, ни мученью

И к благу общему все мудро произвел.

Пер. Василия Попугаева²³

Однако в канун революции наряду с мечтой об «общем благе» Лебрена нередко одолевали скорбные думы о навсегда утраченном, как ему казалось, счастье рода человеческого, о бесконечно долгом и тернистом пути к свободе, по которому у обремененного годами поэта едва ли достанет сил пройти до конца. И тогда в его стихах проскальзывали ноты горькой усталости; отвращение к миру; где властвует «кадило изувера в союзе с топором деспота», оборачивалось проповедью стоического спокойствия мудреца, удалившегося в скромную сельскую хижину и чуждого страстям и смутам своего века («О мужественной бедности, вдохновительнице гения», IV, 2; «Против роскоши», V, 4).

Революция вернула поэзии Лебрена юношеский задор, страстность гражданской лирики, раньше оттесненную философической рассудочностью.

В первые месяцы революции выходят в свет его произведения, которые не могли быть опубликованы раньше, — ода «Короли» (1783), отрывки из второй песни начатой им в 1770 г. поэмы «Природа», носившие заголовок «Свобода». Этими публикациями Лебрен прямо включается в полемику о королевской власти, о народе и судьбе французского государства, особенно занимавшую умы

вплоть до республиканского восстания 1792 г. Как большинство политиков в те дни, Лебрэн сохраняет надежды на благоразумие Людовика XVI: поэту кажется, что королю достанет ума не мешать преобразованиям. «Опрокиньте, разружьте эти башни, эти черные оплоты, — приглашает он правителей Франции. — ...Пусть над их рассеянными обломками взвьется и парит гений свободы». Однако монархические иллюзии Лебрэна рождены отнюдь не боязнью слишком крутой ломки прежних порядков: для автора «Природы» интересы нации превыше желаний монарха. По мысли поэта, трон нужно заслужить доблестью, мудростью, строгими нравами. Ибо монарх призван не бесчинно попираť подданных, но служить верой и правдой тем, кто «удостоил его чести избрать на правление». Лебрэн с самого начала полагает источник власти не в божественном провидении и даже не в суверенном формальном законе, но в благе всего народа.

Подобный угол зрения на задачи революционных преобразований, свидетельствуя о несомненном демократизме Лебрэна, определил и всю настроенность его лирики. Лебрэн не претендовал, подобно А.Шенье в оде «Клятва в зале для игры в мяч», на роль глашатая «вечных истин», но ощущал себя кровно сопричастным к борьбе соотечественников и разделил их страстное отношение к происходящему. Поэзия для него не поучение, а самозабвенное излияние внезапно нахлынувшего восторга или гнева. «На энтузиазм» — назвал Лебрэн оду (I, 1), программную для всей его лирики революционной поры. Пусть робкие голуби прячутся в непогоду, возглашает одописец, поэт сродни орлам, что парят над горными кручами, отважно бросая вызов сверкающим молниям. В памяти его встают образы великих энтузиастов — легендарных похитителей божественного огня, зодчих грандиозных храмов, непобедимых полководцев, покорителей неведомых материков, гениальных мыслителей. Это они передают из века в век светоч благородного дерзания. Но во сколько раз удесатеряет пламенный порыв сердец новая вдохновительница французов «дева прелестная и воинственная Свобода»! Поэт радостно отдается служению богине: «Жертва прекрасного восторга, обагри я даже лиру свою кровью, все равно я умру счастливый в твоих объятиях». За наивной выпренности этих клятв нет никакой позы: Лебрэн — певец гражданского воодушевления по преимуществу — в приподнятых образах своей поэзии выразил духовный подъем, владевший революционерами конца XVIII в. «О Франция, — восклицал он, — для победы тебе нужны не просто друзья, но пылкие любовники, нужны сердца, в пламенном опьянении устремляющиеся навстречу опасностям» (III, 9).

Демократизм помог Лебрэну гораздо дольше идти в ногу с событиями, чем это оказалось под силу его другу и в прошлом единомышленнику Андре Шенье. Лебрэн вступил в революцию, всецело разделяя учение умеренного просветителя XVIII в. Монтескье о том, что из всех форм правления — республики, монархии и деспотии — самой пригодной для Франции является конституционная монархия. Отдельные положения трактата Монтескье «Дух законов» он даже прямо перелагал в одной из од (III, 11). Однако логика борьбы в годы революции заставила поэта внести существенные поправки в выбор учителя. Тайные связи Людовика XVI с аристократами-эмигрантами и европейскими дворами, его постоянные попытки любой ценой восстановить неограниченную власть — все эти наглядные уроки не проходили для Лебрэна даром. Постепенно таяла иллюзорная вера в «мудреца на троне», за фикцией «дворянской чести» обнаруживалась жажда во что бы то ни стало сохранить сословные привилегии, и поэт приходил к трезвому убеждению, что любой «монарх, пользуясь безнаказанностью, неизбежно превращается в тирана» И «нет ничего опаснее, чем милостивый деспот». В самой природе монархии коренится ее социальная и нравственная порочность.

Восстание 10 августа 1792 г. Лебрэн приветствовал в «Патриотической оде на события 1792 г.» как возвращение народу-суверену некогда узурпированной у него власти (V, 11). Когда же в сентябре 1792 г. Конвент провозгласил Францию республикой, а через несколько месяцев послал Людовика XVI на гильотину,

Лебрэн заявил: «Если король — мятежник, нация всегда вправе осудить его на смерть: голос всего народа не может быть преступлением... Узурпаторскому скипетру наследует справедливая власть. Республика, ты рождаешься, чтобы отомстить за вселенную!» В решающий для родины час Лебрэн чувствовал себя с теми, кто принимал жестокую справедливость «благодетельного преступления»: «Каждое государство переживает критические минуты, когда строгость диктуется необходимостью; тогда спасайте народ — в этом высший закон» (III, 11).

Став республиканцем, Лебрэн вовсе не изменил себе; история шла вперед, а вместе с ней росла политическая зрелость поэта, мужало его искусство. В республиканской лирике Лебрэна точные политико-философские афоризмы звучали с искренней страстью, полемически заостренная мысль одушевлялась оптимистической верой человека, который ценою долгих надежд и неоправдавшихся иллюзий, наконец, выстрадал истину и пылко ринулся навстречу «зарю, воссиявшей над людьми». Поэту казалось, что республика прорубает заветный выход в мир добра, чистоты и благородства, и он пел обновленную Францию как прибежище «мужественных добродетелей», бескорыстия, расцветающих талантов (IV, 11). «Люди, будьте человечны!» — звал он, провожая в небытие старый мир феодально-сословного насилия и всей душой приветствуя «восходящее солнце республиканских свобод» (III, 11).

Однако время для подобных песен еще не пришло. Пожар враждебных мятежей пылал в 1793 г. во всех концах Франции; «республика человеколюбия» могла быть только твердой диктатурой с ее чрезвычайными трибуналами, карательными экспедициями против мятежников, с признанием сурового долга перед отечеством как высшей добродетели гражданина.

В дни грозного кризиса, пережитого Францией, Экушар Лебрэн занял сложную позицию. Ниспровержение монархии он расценивал как последний вынужденный акт насилия, полагая, что благородные принципы республики — уже сами по себе достаточная гарантия процветания страны (IV, 11). И если в борьбе против монархии он разделял плебейский радикализм, то это был крайний рубеж, через который Лебрэн уже не решался переступить. Когда власть Робеспьера и его сторонников пала, он выступил с «Песней филантропа во времена ужасов анархии», где ополчился на «кровожадных якобинцев» и благословлял «спасителей свободы» — организаторов переворота 9 термидора (VI, 3). Но не одобряя внутренних мероприятий якобинцев, он все же был с ними постольку, поскольку лишь их беззаветная преданность родине могла обеспечить победу на фронтах. В одах 1793—1794 гг. поэт хранит молчание о происходящих внутри страны политических событиях и спорах, на которые раньше живо откликался; на смену злободневной полемике приходит героический пафос защиты Франции от внешних врагов.

Именно в патриотизме поэт обретает чувство единения с народом, служившее ему всегда источником вдохновенных лирических взлетов. «Слышите ли вы стоны священной отчизны, вся в слезах взывает родина-мать к своим сынам в оде «К французам». — Неужели скорбный лик попираемой врагами земли не заставляет вспылать воинственным гневом сердца патриотов? У древних спартанцев был закон: из боя возвращались либо мертвыми на щите, либо победившими со щитом. Пусть они служат примером французам наших дней. К оружию, граждане! Лишь две стези на поле чести — победить или умереть» (IV, 1). Этот боевой клич республиканских войск — «свобода или смерть!» — вновь подхвачен в другой оде (V, 11), где победы на фронтах революции прославлены как торжество духа свободных патриотов над слепым послушанием стада рабов, которых гонят в сражение кнуты их тиранов-королей. Ода Лебрэна — всегда поэтическая прокламация. Как призыв к действию и ценили эту патриотическую лирику вожди революции: оды Лебрэна печатались в газетах, отдельными листовками и брошюрами и по приказу Конвента распространялись по городам, в действующих войсках. Некоторые из них поэт переделывал в гимны; положенные на музыку, они неоднократно исполнялись на

революционных празднествах.

Летом 1794 г. всю Францию облетела ода Лебрена «О корабле „Мститель“» (V, 10). В отличие от других ораторски-декларативных од, где, как правило, мотивы и образы следовали в «лирическом беспорядке», обнаруживая порывистость вдохновения одописца, на этот раз Лебрен сосредоточился на одном ярком эпизоде революционных войн. 1 июня 1794 г. французский военный корабль «Мститель» столкнулся в проливе Ламанш с английской эскадрой и принял неравный бой. Расстреляв все боеприпасы, команда потерявшего ход и управление корабля отказалась спустить флаг. По приказу капитана были открыты кингстоны, и на глазах у англичан «Мститель» со всем экипажем погрузился в море. Весть о самоотверженной гибели моряков быстро достигла Парижа. Через несколько дней Лебрен выступил с одой о подвиге «Мстителя».

Начало оды выдержано в манере классического «велеречия»: перед мысленным взором поэта возникает тень вдохновленного богами певца олимпийских победителей Пиндара, умевшего с первого же стиха своих гимнов вознестись к вершинам восторга; затем в памяти встает вулкан Этна — «огнедышащий гигант», из кратера которого, едва гнев заклокочет в его недрах, бурно извергаются реки раскаленной лавы. «Не таков ли порыв гения, когда он мечет в тиранов молнии своих стихов?» Поэт обращается к Свободе, прося ее стать лоцманом корабля его поэзии. Образ противоборствующего ураганам корабля древних искателей золотого руна аргонавтов позволяет перейти к рассказу о гибели «Мстителя». Картина морского боя дана уже в несколько ином поэтическом ключе: на смену риторическим инверсиям и сложным мифологическим намекам приходит динамичное прямое повествование; пространная, несколько вычурная речь уступает место кратким, подчас назывным предложениям; приподнятость тона достигается уже не символическим преувеличением, но одухотворенностью метафор и сдержанными восклицаниями поэта — взволнованного очевидца событий. Впрочем, описание Лебрена не развертывает детально и достоверно сцену боя, но как бы скользит по вершинным, самым патетическим эпизодам сражения. «Мститель» — жертва коварной судьбы:

На них обрушился свинец,
Грозит героям смерть, железо, волны, пламя.
Гремит последний гром. Но близится конец,
И гром стихает над волнами.
Быть пленником? Такой удел
Постыден. И они не могут с ним смириться;
Недаром Альбион от страха побледнел:
У мужества их нет границы...
Пусть час их гибели настал,
Пусть палуба в огне и сорваны все снасти,
Им гибель не страшна. Обрушившийся вал
Последний парус рвет на части.
Взлетает ввысь трехцветный флаг.
Неукротима их отвага! К небосводу
Летит последний клич — трепещет в страхе враг:
Их клич — «Да здравствует Свобода!»

Пер. М.Кудинова²⁴

Напрасно бездна пытается навеки поглотить эту клятву стойких: лира поэта сотню раз повторит ее, как эхо, и она достигнет слуха современников и потомков. Последняя строфа, предрекающая бессмертие подвигу «Мстителя», заключается образом, построенным на смелом сочетании несочетаемых понятий — «победоносное кораблекрушение». Афористическая неожиданность венчающей оду строки как бы призвана закрепить в памяти грядущих веков славу моряков свободы, «смертию смерть поправших».

Ода «О корабле "Мститель"» — один из самых возвышенных поэтических памятников народному героизму, созданных классицизмом конца XVIII в. Искусство Лебрена не знает суровой простоты: героика современных дел приподнята в нем над землей с помощью античных реминисценций, величаявая

торжественность подкреплена патетическим славословием, лирический восторг безмерен, поэзия ищет опоры в декламации. Но в несколько архаичном витийстве лебреновского стиля нельзя не уловить могучего дыхания гражданственности: идеализирующая поэтика классицизма здесь призвана передать подлинный накал народного патриотизма.

Героическому дифирамбу в память моряков «Мстителя» суждено было стать наивысшим, но и последним взлетом дарования Лебрена. Приветствуя гибель Робеспьера как желанный конец «насильственной тирании», поэт не заметил, что с падением якобинцев наступали будни расчетливого торгашества, правда, до поры до времени еще озаряемые проблесками наполеоновских побед. Лебрен принял эти обманчивые блики за настоящее пламя и на первых порах продолжал петь «бранную славу» французского оружия и гений «полководца республики», увы, очень скоро взошедшего на императорский трон. Но, лишившись прежней, самобытной, почерпнутой из самой жизни, одухотворенности, эта батальная поэзия все чаще сбивалась на помпезную трескотню, искусственную ходульность. Впрочем, в последнее десятилетие жизни поэта его творческая активность заметно ослабевает: давал знать о себе преклонный возраст, да и новоявленный самодержец с его пышным двором не внушал особого благоговения старому вольнодумцу. Судя по глухим намекам в последних эпиграммах, Лебрен умер далеко не таким уж безусловным почитателем Наполеона, каким его пыталась представить официозная печать Империи.

После смерти поэта в 1807 г. вокруг его имени еще долго не утихали споры. Литературные проповедники «трона и алтаря» не прощали «поэту-цареубийце» его революционных од. Нападки критиков подталкивали ножницы цензоров: ни одно из посмертных изданий Лебрена не миновало серьезных купюр. Но, несмотря на клевету и цензурные запреты, передовая Франция продолжала ценить дух просветительского вольнолюбия и патриотической гражданственности, живший в стихах Лебрена. Отвечая в 1811 г. «предубежденным судьям наших дней», Мари-Жозеф Шенье назвал одописца в числе «величайших лириков Франции». Оды Лебрена находили отклик и у молодого поколения, которое, вступая в жизнь в мрачную пору Реставрации, искало поддержку своему свободомыслию в воспоминаниях о героическом прошлом отцов. Как певца революционной эпохи воспринимали Лебрена и в России, где вслед за просветителями радищевского окружения его оды узнала близкая к декабристам образованная молодежь. И юноша Пушкин в знаменитой «Вольности», намереваясь «воспеть свободу миру, на тронах поразить порок», по всей видимости, имел в виду именно Лебрена, когда приглашал грозную музу свободы вести его по пути, проложенному «возвышенным галлом»²⁵:

Открой мне благородный след
Того возвышенного галла,
Кому сама среди славных бед
Ты гимны смелые внушала.
Питомцы ветреной судьбы,
Тираны мира! трепещите!
А вы, мужайтесь и внимлите,
Восстаньте, падшие рабы!

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

МАРИ-ЖОЗЕФ ШЕНЬЕ - ПОЭТ

В конце лета 1789 г., во время очередного представления на сцене старейшего в Париже Французского театра, среди зрителей распространили листовку. В ней сообщалось, что театру давно передана пьеса «Карл IX», проникнутая «ненавистью к фанатизму, тирании, аристократии и гражданским смутам», но из-за придинок цензоров, а также проволочек, чинимых «собственными актерами короля», как именовали себя члены труппы, парижане лишены возможности увидеть на сцене эту «истинно политическую, истинно патриотическую трагедию». Едва упал занавес, как посреди взбудораженного партера поднялся один из зрителей — вскоре его имя, Дантон, облетит всю Францию — и громовым голосом потребовал постановки запрещенной пьесы. В ответ на робкие ссылки

представителя труппы на строгости королевской цензуры раздались возмущенные возгласы. Тут же составленная петиция была направлена мэру Парижа; тот, не рискуя взять на себя ответственность, передал дело в Национальное собрание. Пока специальная комиссия изучала «Карла IX», в прессе развернулся яростный спор сторонников и противников трагедии, быстро переросший рамки просто литературной полемики; в театре почти каждый вечер возобновлялась перепалка актеров и зрителей. Страсти были накалены до предела, когда, наконец, пришло разрешение на постановку. В ноябре 1789 г. состоялась премьера «Карла IX». Аристократические ложи почти пустовали, партер был набит до отказа. Зал напряженно ловил каждое слово, самые удачные и злободневные реплики заставляли повторять. По окончании спектакля создателю «Карла IX» Мари-Жозефу Шенье была устроена овация. Толпа восторженных зрителей провожала его до дверей дома. На следующий день двадцатипятилетний молодой человек, известный до того лишь как неудачливый автор двух провалившихся трагедий, проснулся знаменитостью. По Парижу ходила фраза, брошенная Дантоном: «Если "Фигаро" Бомарше убил дворянство, то "Карл IX" убьет королевскую власть». Под злобные нападки придворных памфлетистов М.-Ж.Шенье был провозглашен всеми демократическими листками и газетами первым трагическим поэтом революционной Франции. Эта слава прочно сохранялась за ним вплоть до конца революции.

Мари-Жозеф Шенье родился в 1764 г. и принадлежал к тому поколению образованных французов, которое, вступив в революцию на пороге зрелости, приняло на свои плечи руководство борющейся Францией в момент самых суровых для нее испытаний. Подобно своим сверстникам (Шенье был на пять лет моложе Робеспьера и тремя годами старше Сен-Жюста), он уже на школьной скамье преклонялся перед мыслителями Просвещения, особенно Вольтером. Служба в захолустном гарнизоне, где юному офицеру пришлось столкнуться не раз с рутинной полковых порядков, спесивой тупостью мелкопоместного дворянства и застойным бытом провинциального городка, довершила разочарование будущего поэта в абсолютистской Франции. Вернувшись в столицу, он твердо намерен посвятить себя литературе, которая воодушевлялась бы «любовью к славе и священной свободе». Творческие замыслы начинающего Шенье вынашивались в предгрозовой атмосфере Парижа накануне революции. При всей неуверенности его первых шагов на литературном поприще, он имел полное право позже сказать о своих ранних стихах («Поэма о Собрании нотаблей», 1785; «Послание к отцу», 1787, и др.) и пьесах: «С той минуты, как я ощутил потребность писать, я воспылил мужественной и откровенной ненавистью к тирании, я посвятил родине и свободе мой голос, мое перо, мою жизнь».

С первых дней революции М.-Ж.Шенье в самой гуще борьбы. События бурного пятилетия 1789—1794 гг. для него не просто источник литературных замыслов: он отстаивает революцию и пером журналиста, и на трибуне Конвента, и как прямой проводник мероприятий революционной власти. Мыслитель, ценивший в философии не столько глубину и самобытность умозаключений, сколько непосредственно применимые к практике выводы; оратор, склонный к патетическому красноречию, и неровный, легко переходивший от доверчивой искренности к колкой язвительности собеседник; энергичный, предприимчивый деятель, честолюбие которого, однако, служило не личной корысти, но всегда неподдельной заботе о пользе сограждан; нередко доходивший до крайностей в своих пристрастиях, но великодушный и самоотверженно преданный тому, в чем видел свой гражданский долг, Мари-Жозеф Шенье — одна из незаурядных личностей революционной поры, сын той эпохи, когда настало время сделать духовное наследие Просвещения четкой программой действия и претворить его в жизнь. Слово и дело идут у него рука об руку. Публицист, он в 1789 г. составляет указы депутатам Генеральных штатов, на протяжении всех лет революции постоянно сотрудничает в печати. Политик, М.-Ж.Шенье — в числе руководителей повстанческой коммуны Парижа, возглавившей низвержение

монархии и оборону Франции в грозную осень 1792 г., когда враг стоял почти у ворот столицы. Избранный в Конвент, Шенье занял место на скамьях якобинской Горы. Он без колебаний подал голос за республику и присоединился к депутатам, осудившим короля на смертную казнь. В 1793 г. ему поручен важный пост в Комитете народного просвещения, осуществлявшем огромную работу по перестройке системы образования и культурных учреждений во Франции. И хотя Шенье не примкнул к группе Робеспьера, тем не менее главные внешнеполитические и социальные мероприятия якобинской диктатуры он безусловно поддерживал. В целом путь М.-Ж.Шенье в революции — путь одного из идеологов и вождей мелкобуржуазной демократии.

Бойцом революции сознавал себя М.-Ж.Шенье и тогда, когда после очередного заседания Якобинского клуба возвращался к письменному столу, где его ждала неоконченная рукопись. Писал он много и быстро, торопясь оружием художественного слова помочь достижению тех же целей, во имя которых поднимался на трибуну Конвента. В искусстве Шенье ценил гражданскую и просветительскую проповедь; его стихия — театральные подмостки, излюбленный жанр — трагедия. Трагический поэт приглашал своего зрителя в театр для серьезного раздумья и политического поучения: пришедшему на представление после дневных забот и дел предстояло осмыслить общечеловеческое значение своего скромного вклада в свершения революции. Ему надлежало воспылать ненавистью к тираническому самовластию («Карл IX», 1789, «Генрих VIII», 1790), проникнуться состраданием к жертвам религиозной нетерпимости («Жан Калас», 1791), испытать восхищение республиканскими доблестями неподкупного защитника бедняков, предпочитающего смерть союзу с кучкой корыстных стяжателей («Гай Гракх», 1792), уверовать в спасительность благостного милосердия и стойкой жертвенности как наилучшего пути к справедливости («Фенелон», 1793; «Тимолеон», 1794). Трагедия Шенье возносила над будничной повседневностью: здесь речь шла не о страданиях влюбленных и семейных неурядицах, но о судьбах наций и всеобщих принципах человеческой нравственности; здесь действие, строго логичное, не отклоняющееся ради занимательных неожиданностей, происходило в государственном совете, в зале суда, а порой и на городской площади, куда стекаются толпы граждан; здесь монологи напоминали речи ораторов, изъясняющихся слогом аналитических трактатов и законодательных постановлений, а диалоги — пространственные дискуссии философов и политиков, закованные в стройные периоды александрийских стихов. Драматургия Шенье черпает свою патетику в философическом обсуждении и зрелищной демонстрации приложимых к современности идей и становится основой театрального искусства несколько суховатого, аскетически-прямолинейного, но интеллектуально насыщенного, агитационного, вполне отвечавшего художественным запросам революционеров конца XVIII столетия.²⁶

Творчество М.-Ж.Шенье-поэта не просто сопутствует его деятельности драматурга и оратора, но и заимствует в ней своеобразие манеры, образов, форм. Стихийное излияние восторга или негодования, определившее строй лебреновских од, у Шенье подчинено жесткой логике, необходимой поэту, всегда как бы чувствующему себя на подмостках театра или на трибуне. Его задача не только захватить, но и просветить многочисленную аудиторию, не только воспламенить слушателей, но дать им толчок для размышлений. Оды Шенье, как правило,— рассудочные речи в стихах и в поэтическом наследии революции занимают куда более скромное место, чем лирические оды Либрена. Впрочем, поэт, видимо, и сам это понимал и после нескольких од в начале революции («К Национальному собранию», 1789; «На смерть Мирабо», 1791; «О войне за Свободу», 1792) довольно скоро оставил этот жанр.

Гораздо более близкими складу дарования М.-Ж.Шенье оказались гимны, неизменно сопровождавшие празднества тех лет. Революция всколыхнула гражданское сознание всей нации, политика проникла в повседневную жизнь миллионов французов. Парижские кафе в те годы превращаются в своеобразные

политические клубы, где до поздней ночи не стихают споры; на бульварах и уличных перекрестках собираются толпы, жаждущие услышать о событиях дня от добровольного оратора или чтеца листовок-памфлетов; в компаниях друзей шахматы и шашки уступают место газетам; выходя на улицу, люди непременно надевают трехцветную кокарду или фригийский колпак — эмблемы патриотизма и свободолюбия. Грандиозными манифестациями гражданского энтузиазма стали народные празднества, проходившие и в захолустных местечках, и на столичных площадях. Они посвящались памятным датам революции, победам на фронтах, особенно часто — патриотическим добродетелям и идеалам: Свободе, Разуму, Справедливости, Истине, Героизму и т.п. В день праздников Париж преображался. С утра по улицам двигались шествия, во главе процессий — роскошно убранные колесницы; над колоннами, где в строгом порядке располагались депутаты с трехцветной перевязью, санкюлоты из парижских секций во фригийских колпаках, воины в парадных мундирах, крестьяне, ремесленники со значками своих профессии, женщины и дети с венками, плыли полотнища знамен, гирлянды цветов, эмблемы, плакаты. Колонны стекались к месту, заранее назначенному для церемонии апофеоза. Произносились речи, у подножья алтаря Отечества сводные хоры исполняли гимны, подхватываемые толпами участников, которые нередко заранее разучивали текст и мелодию. А позже, далеко за полночь, на улицах и площадях столицы не утихало буйное народное гулянье с плясками, песнями, веселыми играми.

М.-Ж.Шенье, которому вместе с художником Давидом неоднократно поручалась подготовка празднеств, обычно сам писал и слова гимнов, музыку к которым сочиняли выдающиеся композиторы конца XVIII в. — Госсек, Мегюль, Керубини. Первый его гимн родился как прямой отклик на запросы дня. В июле 1790 г. Париж готовился отметить годовщину штурма Бастилии торжеством на Марсовом поле. По вечерам парижане, захватив лопаты, добровольно отправлялись сооружать алтарь Отечества, трибуны для посланцев из провинции. В те дни одна из парижских газет, описывая приготовления на Марсовом поле, выразила сожаление, что к празднеству не создан «французский гимн, песнь простая и энергичная, как клятва, торжественная и величавая, как 14 июля». В конце заметки журналист спрашивал: «Почему бы не принять в этом участие автору "Карла IX"»? Через номер газета опубликовала ответ М.-Ж.Шенье: «У меня уже давно была эта мысль, и работа закончена несколько дней назад». «Песнь 14 июля» была передана композитору Госсеку, не успевшему, однако, написать музыку к сроку, и гимн впервые был исполнен уже после официальных торжеств на Марсовом поле. В том вольном полете к вершинам ликующей радости, каким проникнуты слова, в воздушно-чистой мелодии, их сопровождавшей, «Песнь 14 июля» Шенье и Госсека — славословие расцвету радужных надежд соотечественников, гимн созерцательной любви к человечеству, греза о ничем не омраченном (как надеялись многие на исходе первого года революции) будущем нации:

О, чистый огонь небес, о, сердце небосвода,
Струя над Францией счастливый дождь лучей,
Не можешь ты не зреть, как велика свобода,
Как мы блаженны вместе с ней!
Свободно дышит мир, повержены оковы,
В одном желании все нации слиты,
И озарен весь мир отныне властью новой,
Такой же вечной, как и ты.²⁷

Пер. Вс.Рожественского

Начиная с «Песни 14 июля», гимны Шенье были идеализированно-классическим слепком настроений, которыми жила на протяжении революции демократическая Франция. Поэт пел равенство и республику в канун антимо-нархического восстания в августе 1792 г. («Гимн равенству»). Он был рупором всех патриотов, когда славил победы революционных армий, сражавшихся под лозунгом «Мир хижинам — война дворцам», и от их имени давал клятву не складывать оружия, пока на земле еще сохраняются оплоты тирании («Гимн в

честь победы», 1793; «Взятие Тулона», 1793; «Песнь побед», 1794). Он вторил якобинцам, громившим предателей-священников и мечтавшим на месте католической церкви основать новый культ свободомыслящих, и преданных родине граждан («Гимн Разуму», 1793; «Гимн Верховному Существо», 1794). Революционные власти, неизменно заботившиеся о распространении гимнов, чрезвычайно ценили эту художественную пропаганду, приравнивая заслуги поэта к заслугам выдающихся полководцев и законодателей республики. «Если французский народ во все времена умел побеждать, — читаем в одном из официальных документов эпохи, — то во все времена он умел и воспевать свои победы; но при деспотизме скованный гений мог касаться лишь немногих струн лиры: ныне же свобода открывает ему полный простор для полета... Вот имена поэтов и музыкантов, которые содействовали украшению национальных празднеств со времени завоевания свободы и к которым народ обращается с данью признательности. В первом ряду идет народный представитель Мари-Жозеф Шенье». Далее перечислены и другие сочинители революционных гимнов, в частности Лебрен.

Гимны Шенье — монументальные дифирамбы, исполняемые под открытым небом или в храме при большом стечении народа. В них ощутимо дыхание многотысячного коллектива, и поэт говорит уже не просто от своего имени, а как глашатай всенародного энтузиазма и неоспоримых истин. Подобное сочинение близко хвалебной оде, но это ода театрализованная, предполагающая и монологи отдельных лиц, и хоровую декламацию, всей структурой своих образов и словесной тканью доводящая до предела ту потребность в идеальной абстракции, на которой зиждется классицизм конца XVIII в.

Вступая в этот своеобразный поэтический мир, напрасно надеяться найти в нем живые картины взвихренной освободительным ураганом Франции или портреты рядовых и знаменитых соотечественников Шенье — тех, с кем он каждый день делил труды, надежды, огорчения. Жизнь как бы поставлена в нем с ног на голову: идеи, всемогущие и суверенные, творят историю независимо от людей, повседневная борьба, насущная и подчас прозаичная, предстает как шествие аллегорий. Здесь могучее Равенство молотом разбивает на наковальне Вольности проржавевшие оковы рабства, здесь грозная Победа обрушивает молнии на прислужников тирании и благодатные лучи Разума рассеивают тьму предрассудков, пробуждая к цветению республиканские добродетели. Эти персонифицированные понятия непременно облачены в античные одежды. Свобода — одна из излюбленных аллегорий Шенье — обычно рисуется в облике прекрасной греческой богини-воительницы, воодушевляющей французов на борьбу против «коронованных разбойников». Она — дочь Разума, помогающая покончить с варварскими суевериями. В «Гимне Свободе» поэт славит миг, когда она с копьем в одной руке и светильником просвещения в другой нисходит с небес и вступает в храм, чтобы присутствовать при торжестве народа-победителя. Образ создается перечислением добродетелей и благодеяний этой богини, столь же прекрасных, сколь и абстрактных:

Твой луч живит скалу и мрачные вершины,
Пшеницей веселит унылый склон долин,
И там, где ты живешь, ликует дол пустынный,
Смеются горы, царство льдин.
С тобой вдвойне милей талант, любовь к отчизне,
Под знаменем твоим победа легче нам,
Еще не зная тебя, не знаем мы и жизни,
Ты открываешь мир очам!
Пер. Вс.Рожественского

Для Шенье Свобода — добро, благо, справедливость, взятые в самом общем, внеисторическом их значении, по существу — поставленный на античные котурны рационалистический символ.

Поэзии, избравшей своей сферой такого рода философские отвлеченности, на каждом шагу угрожает опасность риторического версификаторства. Идеализирующее обобщение легко переходит в схему, едва поэт встает на путь навязывания жизни умозрительных построений. Так было, когда Шенье писал стихи в честь Верховного существа — гражданского бога, которого в противовес богу церковному изобрели якобинцы, противники католичества, не решавшиеся, однако, с позиций атеизма отвергнуть христианство. «Гимн Верховному существу» Шенье — вялая рационалистическая молитва, и лишь гибкая — то вдохновенно-величавая, то просветленная, то грозная — музыка Госсека (кстати, сократившего число стрóf почти вдвое) отчасти сообщала гимну искреннюю взволнованность.²⁸

Но идеализирующее обобщение отнюдь не всегда подавляет истинно поэтическую стихию: когда в чеканном, афористическом лозунге-строке выражена единомушная воля нации, когда мысль поэта — не холодное умствование, но очищение от всего побочного и кристаллизация идеи, живущей в самых глубинах народного духа, тогда в искусстве Шенье рождается суровая простота, сдержанное величие героического стиля.

...Весну 1794 г. Франция встречала предчувствием близкого свершения давних надежд. Позади осталось время, когда раздетая, наспех обученная, плохо вооруженная армия добровольцев одной несокрушимостью духа сдерживала натиск интервентов. Час решающих побед близился. И тогда в атмосфере духовной собранности перед могучим броском прозвучал клич поэта:

В победном шествии все цепи разбивая,

Свобода песню нам поет.

По всей стране труба играет боевая.

День грозной битвы настает.

Пер. П. Антокольского²⁹

То был пламенный призыв к самопожертвованию и клятва патриотов, вызов врагу и пророчество близкой победы — «Песнь выступления в поход», как назвал Шенье свой «военный гимн 1794 года», положенный на музыку Мегюлем. Исполненный впервые прямо на поле только что закончившегося сражения по Флерюсе, он облетел Францию вместе с вестью о блестящей победе, которая устранила, наконец, угрозу, нависавшую над границами страны.

Шенье писал свой гимн в одной из свободных комнат Национального института музыки. Каждый день из окна он наблюдал обычную для Парижа тех дней картину: к заставам маршировали батальоны добровольцев, сопровождаемые толпой родных и близких. А в Институте кипела подготовка к очередному патриотическому празднеству, в программу которого, составленную Давидом и утвержденную Конвентом, поэт был посвящен, так как ему предстояло сочинить к празднику текст двух гимнов. В ходе церемонии хоры граждан — матери, юные девушки, старцы, дети, воины — должны были поочередно произносить клятву верности отчизне. Непосредственные жизненные впечатления и план массового торжества как бы переплетались в сознании Шенье, складываясь в единый замысел гимна: «Песнь выступления в поход» — одновременно и марш отправляющегося на фронт отряда и драматизированная клятва народа. Вслед за зачином, произносимым законодателем, идут речи-напутствия матери, стариков, ребенка, супруги, девушки. Все они призывают воинов стоять насмерть в битве за родной край. Хор, словно мощное эхо, подхватывает главную мысль каждого из этих монологов:

Француз в республике постигнет

Что значит родине служить.

Он за республику погибнет,

Он вместе с нею будет жить.

Пер. П. Антокольского

Заключительная строфа — ответ воинов, исполненных отваги и решимости погрузить во мрак небытия ненавистное средневековье, даровать мир и свободу вселенной. Все строение гимна предельно логично, геометрически упорядочено, просто.

Привычно-повседневный эпизод парижской улицы в «Песне выступления в поход» преобразился в условно-аллегорическую ораторию. Ее исполнители не лица — олицетворения. Им неведомы земные слезы, душевная тревога за уходящих, быть может, навсегда; они — носители священного самопожертвования в его незамутненной страданием чистоте. Поэтический пафос «Песни выступления в поход» — не трагедийное сопереживание, из которого мужество выходит закаленным в пламени страстей, но восхищенное созерцание героической доблести. И стиль гимна — стиль скупой, суровой клятвы. Раздумья, душевная смятенность, житейские заботы отступили в прошлое, выбор бесповоротен, и впереди — ясно осознанный долг. Никаких книжных реминисценций, риторических фигур — аскетическая отрешенность слога. Эпитеты немногочисленны, всегда оценочно-точны и суховаты. Краткая, собранная метафора, будто сконденсировавшая энергию выношенной мысли. Фраза отрывиста и тяготеет к безусловности сентенции, чеканной емкости афоризма. Лозунговость этой речи подчеркнута строением фразы, ритмом: синтаксический повтор, как правило, рельефно оттеняет смысловую антитезу, мысль законченно ложится в строку, и каждое слово, благодаря литой поступи марша, звучит отчетливо, полновесно.

В отличие от языческой лирики Андре Шенье, певшего земные радости и созерцательную мечту, в отличие от пылкого славословия лебреновских од, «Песнь выступления в поход» в своей идеальной обобщенности и торжественной простоте запечатлела суровую героиню патриотического самоотречения и несокрушимый дух борющейся нации. М.-Ж.Шенье не только вписал одну из блестящих страниц в историю французской поэзии, но и завоевал своему маршу право войти в жизнь многих поколений своих соотечественников. Вот уже полтора столетия «Песнь выступления в поход» — «вторая Марсельеза» французов, гимн революционного патриотизма и тираноборчества. И недаром еще совсем недавно, в годы антифашистского Сопротивления, военная песнь санкюотов вновь звучала на сходках подпольщиков, в партизанских маки и в бараках «лагерей смерти» как клятва Франции, сражающейся и непокоренной.³⁰

Восхождение М.-Ж.Шенье от просветительской проповеди к поэзии героического действия было остановлено переворотом 9 термидора 1794 г. Пореволюционная действительность направила его дарование в русло сатиры. Якобинец, не одобрявший, однако, «крайностей» якобинского террора, он воспринял режим Директории как продолжение революции, но только бескровное и мирное, заменяющее меч беспощадной расправы гуманным и мягким законом («Республика при Робеспьере», 1794; «Гимн 9 термидора II года», 1795). В термидорианском Конвенте Шенье настаивал на защите республики от участвовавших роялистских вылазок, ратовал за чистоту демократии и приветствовал походы французских армий, искренне полагая, что войны Директории по-прежнему служат освобождению народов. В лучшем случае то был самообман, и отпечатком неуверенности, сомнений в собственной правоте отмечены теперь как публичные речи Шенье, так и его последние, уже лишённые прежней мощи и внутренней энергии гимны в честь очередных побед французского оружия («Песнь возвращения», 1797; «Песнь I вандемьера VII года Республики», 1798).

До поры до времени республиканская декламация Шенье устраивала термидорианскую буржуазию. Но как только французский собственник оценил все преимущества военно-полицейской диктатуры — опоры куда более прочной, чем выборная демократия республики, Шенье оказался в числе неугодных политиков. С утверждением власти Наполеона его общественной деятельности приходит конец: изгнанный отовсюду, стоя на грани нищеты, сломленный болезнью, он провел последние годы жизни уединенно, общаясь лишь с немногими друзьями, сохранявшими верность заветам революции, своими блестящими огнями осветившей их молодость.

Впрочем, властям перо поэта по-прежнему казалось опасным. Наполеон лично просматривал рукописи новых сочинений бывшего якобинца, и рассказывают, что, познакомившись с тираноборческой трагедией «Тиберий» (1805), он разъяренно бросил актеру Тальма: «Шенье — безумец! Передайте ему, что эта пьеса никогда не будет поставлена».³¹ Тем не менее произведения поэта, особенно его сатиры — иные чудом пробившись через рогатки цензуры, иные в рукописных списках — распространялись по стране. Оппозиционной Франции начала XIX столетия они служили одним из отрадных, хотя и нечастых, свидетельств того, что вольнодумство отнюдь не вытравлено из умов, что его не заглушить с помощью раболепных восхвалений воинственного императора и кликушеских призывов вернуться к подорванной «вере отцов», как бы громко они ни раздавались в литературе.

Сатира Шенье — суд человека героической революционной поры над ее трезво-торгашеским продолжением. Поэт еще слишком глубоко связан с мыслью Просвещения, чтобы, поднявшись над своей эпохой, уловить в самой двойственности буржуазной революции причины того неприглядного состояния, которое являло собой официальное французское общество на рубеже XVIII—XIX вв. Историческую задачу скептического анализа самых основ нового миропорядка предстояло выполнить позднейшим писателям — романтикам и реалистам, в те годы только вступающим в жизнь. Пока же Шенье отмечает лежащие на поверхности пороки духовной жизни, редко выходя за рамки литературных нравов, идейных разногласий, столкновений на почве религии и философии. Но зато в этой области глаз сатирика зорко и точно схватывает приметы надвигающейся реакции. Снова взобрались на подновленные церковные кафедры бежавшие от революции юре и предают анафеме «нечестивых безбожников» — философов («Новые святые», 1802). В журналистике — свалка корыстных страстишек, чадят камильоны литературных святош, клевета соперничает с угодливостью (неоконченные отрывки из «Речи о разуме» и «Опыта о сатире»). В чести лишь те, кто избрал своим девизом приспособленчество (эпиграммы о Талейране, «Гасконский депутат»). И снова народ, закованный в цепи, покорен прихотям воинственного тирана («Прогулка», 1805), а французам «даровано право думать втихомолку» («Послание Вольтеру», 1805).

Манера Шенье-сатирика всеми нитями связана с идеологической сатирой классицизма XVII—XVIII вв.: его памфлеты в традиционной форме послания или поучающего рассуждения несколько статичны, изобилуют ссылками на историю и мифологию. Но в их сухой логичности есть честная и откровенная защита твердых принципов, блеск и остроумие мысли, культура точного, продуманного слова. Насмешка Шенье резка и беспощадна; уничтожающе-презрительные клички, которые он бросает в лицо противнику (Шенье редко прибегает в сатирах к вымыслу, предпочитая прямо называть имена исторических лиц), — не столько ироническая издевка, сколько хлесткая пощечина наотмашь. Иные памфлетные афоризмы Шенье, едва увидев свет, сразу же входили в поговорку, как, например, знаменитые строки из «Речи о Клевете» (1795) — едва ли не первой во французской поэзии зарисовки нравов продажной бульварной прессы:

Их много. И они хотят к тому же есть.

Да! Деньги им нужны и не нужна им честь —

Литературные пираты небогаты,

И совесть их легко приобрести за плату.

Призвание — клевета, профессия — разбой;

Где пахнет золотом, туда спешат гурьбой,

И в лавке дьявольской Mars трудясь де даром,

Хлеб зарабатывают ложью и скандалом.

Пер. М.Кудинова

Сатиры Шенье — последний славный эпизод его беспокойной литературной биографии. Он не оставлял пера до конца своих дней. Но постепенно накапливалась горькая усталость; отвращение к обществу переходило в желчную озлобленность и стоическую скорбь сломленного ударами судьбы человека. Тоска о безвозвратно ушедшем счастье и жажда забыться в тиши —

заключительный аккорд элегии «Уединение» (1809), венчающей путь поэта, некогда умевшего высекать из слов искры призыва к гражданскому подвигу.

Умер Шенье на руках у друзей в начале 1811 г. Наполеон, как бы в насмешку над поэтом-якобинцем, приказал отдать освободившееся место в Академии неизменному противнику Шенье — Шатобриану, вождю реакционных романтиков, воинствующему клерикалу, бежавшему из Франции в тот самый момент, когда Шенье в Конвенте голосовал за смертный приговор королю. Традиционная похвала предшественнику, с которой выступает каждый новый академик, у Шатобриана прозвучала как отходная писателю, увы, связавшему свое перо с «богопротивным духом мятежа». Но ни притворные сожаления златоуста Шатобриана, ни упорное молчание, каким было окружено наследие М.-Ж.Шенье на протяжении десятилетий, не могли стереть имя создателя «Карла IX», «Тиберия» и «Песни выступления в поход» в памяти французской демократии XIX в. От ее лица литератор-республиканец Феликс Пиа в 1845 г. напомнил о подлинных заслугах поэта перед родиной: «Шенье — это писатель, ... черпавший разум в своем сердце, вдохновение в добродетели, талант в убеждениях; ... всю жизнь у него был только один культ — долг, одна любовь — к свободе, одна ненависть — к тирании, одна единственная партия — Франция, это античный человек, стойкий, неизменный, ... которого не поколебали ни соблазны, ни угрозы, ни немилости, ни почести, который вечно оставался все тем же, когда все менялось вокруг него, вечно стоял, выпрямившись во весь рост..., вечно оставался республиканцем — как при Империи, так и при Людовике XVI, и который скончался, как и жил,— во всеоружии своих убеждений, подобно герою, облаченному в доспехи».

Мари-Жозеф Шенье в нашей библиотеке

Ю.Божор. Политическая и литературная деятельность Мари-Жозефа Шенье в годы Великой французской революции	http://vive-liberta.narod.ru/journal/boj_chen1.pdf http://vive-liberta.narod.ru/journal/boj_chen2.pdf http://vive-liberta.narod.ru/journal/boj_chen3.pdf http://vive-liberta.narod.ru/journal/boj_chen4.pdf
А.Дейч. Красные и черные (театр в годы Революции) «Карл IX»	http://vive-liberta.narod.ru/biblio/red_black_1.htm#P31
Ю.Попов. Публицисты Великой Французской революции	http://vive-liberta.narod.ru/journal/revol_gazet.htm#popov
Гимн 9 Термидора II года (стихи М.-Ж.Шенье)	http://vive-liberta.narod.ru/biblio/folk_1.htm#song9
Гимн в честь Верховного существа (стихи М.-Ж.Шенье)	http://vive-liberta.narod.ru/journal/matveeva_supetre.pdf
О музыке и словах гимнов, сочиненных и исполнявшихся на празднике Верховного Существа - спорные вопросы	
К.Добролюбский. Термидор	http://vive-liberta.narod.ru/journal/therm_react_dobr.htm#book

ПЕСНИ РЕВОЛЮЦИОННОГО ПЛЕБЕЙСТВА

1793 г., приведя строки из гимна М.-Ж. Шенье на взятие Тулона:

Длань новых римлян сокрушит

Зубцы второго Карфагена —

рецензент газеты «Парижские революции» (№ 212) писал:

«Когда же, наконец, наши поэты перестанут прославлять греков и римлян? Разве республиканская Франция недостаточно богата талантами, чтобы ей надо было без конца твердить о мнимых добродетелях древних?» За этим упреком ощутим отличный от эстетики классицизма взгляд на искусство — взгляд французского простолюдина. Крестьянин, вступивший в полк волонтеров, ткач из Лиона или марсельский грузчик дружно подхватывали гимн патриотического свободолюбия, звучавший в устах классиков, но оставались глухи к доблестям

древних героев: в искусстве они ценили правду о своем рядовом соотечественнике. Они аплодировали тираноборческим монологам из трагедий в античном духе, но гораздо охотнее — репликам санкюлотов в комических форсах. Их восхищала монументальная историческая живопись, но гораздо ближе была карикатура или бесхитростный лубок. После праздничных церемоний они от души запевали куплеты уличных песенников. Ода и гимн возносили к высотам, откуда повседневное виделось в ореоле заимствованного у древних величия; песня, возвращая к злобе дня, была не менее действенна. В поэтическом наследии революционных лет песни — особый, фольклорно-реалистический поток, отчасти соприкасающийся с творчеством мастеров гражданского классицизма, но в целом ищущий иных, более прямых путей к сердцу народной Франции.

Во Франции, как и везде, песня бытовала с незапамятных времен. Но, быть может, нигде она не сыграла такой исключительной роли в национальной истории. Горячая заинтересованность французов в делах общественных, их любовь к вольной галльской шутке, не щадящей ни сильных мира сего, ни повелителей небесных, блеск искрометных острот, — все воплотилось в этих песнях. В далеком средневековье смутьяны-школяры, насмехаясь над обетами постников-монахов, слагали куплеты в честь плотских наслаждений и пародийные хвалы марке серебра вместо евангелиста Марка. Вмешавшись в политику, песня быстро стала нескончаемой куплетной хроникой французской общественной жизни, а в глухих деревнях пели песни-плачи о крестьянской доле, о полях, затоптанных войной, о сиротской нужде. В XVIII в. уличные певцы в Париже горланили такое количество нескромных песенок о князьях церкви и похождениях придворных дам, о министрах и самих королях, что абсолютизм в шутку называли «монархией, власть которой ограничена песнями».

На арене политической борьбы революционных лет песни успешно соперничают с газетной публицистикой и выступлениями ораторов. Их исполняют повсюду, где собирается хотя бы небольшая кучка людей, — на улицах и в школах, в народных клубах и политических салонах, в театрах и храмах, в тюрьме и на празднестве, у подножья эшафота и в самом Конвенте. Каждая партия, каждая группировка имеет свою излюбленную песню. Нередко стычки, начинающиеся пением враждебных по духу песен, приводят к потасовке. Революционные власти прилагают немало усилий для распространения этих песенных прокламаций: занесенные в протоколы собраний и перепечатанные в газетах, включенные в альманахи или календари, порой использованные в качестве подписей к лубочным картинкам и даже отпечатанные на модных веерах, песни моментально становились известны всем. Часто Конвент направлял в действующую армию специально обученных певцов, увозивших с собой кипы песен-листовок. Один из журналистов вовсе не шутил, когда в 1792 г. писал в газете: «Я предлагаю присоединить наши песни к нашим пушкам; мишенью для первых будут хижины, мишенью для вторых — дворцы».

Позднейшие исследователи подсчитали, что каждый день революции рождалось две-три песни, а сколько осталось не учтено, навсегда затерялось или было уничтожено! Вместе они могут составить подробнейшую хронику, где изо дня в день прослежены, прокомментированы все сколько-нибудь важные эпизоды той поры. Попытки создать хронологический свод революционных песен дают всегда чрезвычайно выразительный документ эпохи, сохраняющий не просто историко-археологическое, но и несомненное художественное значение.³² Настроения плебейских низов, нашедшие лишь косвенный отклик у Лебрена или М.-Ж.Шенье, в полной мере выразились в этой стихийно-реалистической песенной поэзии.

Основной пласт революционных песен создан любителями, на досуге подбиравшими строки к старинным напевам или популярным танцевальным мотивам. Большинство из них осталось анонимными — под куплетами стоят скромные подписи: «башмачник», «мать семейства», «патриот», «адвокат», «офицер» и т.п. Правда, имена некоторых дошли до нас: хранитель архива

якобинского клуба Т.Руссо, водевилист Аристид Валькур, уличный певец Ладре и др. Но теперь их имена ничего не говорят даже знатокам: песни этих шансонье не собраны и практически доступны лишь в нескольких образцах, их биографии вряд ли можно восстановить, порой неизвестны даже годы их жизни. Да и не их перу принадлежат наиболее ценные памятники песенного наследия тех лет. В своих высших взлетах эта поэзия, как правило, — плод устного фольклорного творчества.

«Песни появляются, как грибы после дождя» — эта французская поговорка не просто меткое сравнение, но, видимо, и намек на действительную историю чрезвычайно популярной песенки «*Ca ira*». Впервые она прозвучала в дни подготовки к празднеству на Марсовом поле — тому самому, к которому М.-Ж.Шенье написал свой первый гимн. Лето выдалось дождливое, земляные работы двигались медленно. И тогда на помощь устроителям пришли простые парижане. Неизвестно, кого первого осенила счастливая мысль подбодрить промокших землекопов, пропев в такт броскам лопаты крылатое присловье «*ca ira*» — «дело пойдет на лад», «все устроится», «наддай» — на задорный мотив «Национального благовеста», сочиненного неким Бекуром, скрипачом одного из захудалых театров.

Бесхитростный рефрен позволял подбирать к нему все новые и новые короткие фразы, подсказанные всевозможными ассоциациями. Рабочие ровняли землю, но разве равенство людей не было их самым заветным стремлением? И в песню сам собой лег каламбур: кто вознесен, того приспустим, кто внизу — возвысим».

Под бодрый припев работа спорилась, какой-то шутник прибавил к нему строку, другую, и вот уже над полем разнесся злободневный куплет:

А, *ca ira*, *ca ira*, *ca ira*!
Наплевать на аристократов и лужи!
А, *ca ira*, *ca ira*, *ca ira*!
Обсохнем мы скоро — прядет порал
Пусть погода сыра, сыра, сыра!

Пер. М.Зенкевича

Аристократы злорадно усмехались, предсказывая провал праздника. Но парижане трудились наперекор этим прогнозам и пели: «Добрый гражданин смеется им в лицо; смятение незнакомо его душе, он всегда преодолевает преграды». А скоро в задиристой песенке зазвучал нешуточный вызов:

А, *ca ira*, *ca ira*, *ca ira*!
На фонари аристократов!
А, *ca ira*, *ca ira*, *ca ira*!
Их перевешать всех пора.
Мир деспотизма умирай!
А, *ca ira*, *ca ira*, *ca ira*!
Не нужно нам дворян с попами.
А, *ca ira*, *ca ira*, *ca ira*!
И равенства наступит рай.

Возвращаясь вечером с Марсова поля, землекопы-энтузиасты бесцеремонно будили тишину заснувших улиц своей разудалой песенкой. Напев был тотчас подхвачен бродячими певцами, опешившими прибавит» от себя пару строк, подправить фразу. К осени по Парижу и всей Франции ходило бесчисленное множество вариантов, среди которых совершенно невозможно определить один, канонический. Песня жила, непрестанно пополняясь злободневным, утрачивая устарелое. Распеваемая на все лады, позже не раз обновлявшаяся в соответствии с духом времени (коммунары 1871 г. угрозу аристократам заменили, например, словами «буржуа — на фонарь»), «*Ca ira*» навеки сохранилась в памяти народа как песнь дерзкого непокорства.

История «*Ca ira*», песни, поистине созданной всем народом, — отнюдь не исключение. Но даже и тогда, когда автор был известен, песня всем своим складом свидетельствовала о не книжном, уличном своем происхождении. В своей борьбе со старым режимом она не признавала никаких предписаний

классической поэтики и уж тем более не считалась с политико-правовыми выкладками буржуазных законодателей, исходя из врожденной неприязни простолюдина ко всякому угнетению, из стихийно уравнительного понимания свободы и общественного блага.

Бесконечной вереницей проходят в песнях представители отступающей в небытие старой Франции: чванные аристократы, шкодливые юре, злокозненные судейские, тупые солдафоны, писаки-клеветники, холопствующая челядь, придворные министры, эмигранты, плетущие заговоры против родной страны. Сначала они презрительно взирали на «взбунтовавшуюся чернь», но с течением времени делались все более растерянными, жалкими в своем ослеплении бессильной злобой. Песня хорошо знает, что цепкие корни прошлого необходимо выкорчевать до конца. В пору якобинского Конвента, когда поэты-классики предпочитают хранить неодобрительное молчание о деятельности диктатуры, песенники не останавливаются перед призывом к террору против контрреволюционеров. Им не внушает никакого почтения и право собственности — издевки над аристократией и духовенством сплошь и рядом соседствуют у них с насмешкой над откупщиками, ростовщиками, деревенскими мироедами. Когда якобинцы ввели предельные цены на хлеб («закон о максимуме»), посягнув на незыблемую в глазах буржуа свободу торговли, певец Ладре сложил «Песнь о максимуме», где выразил ненависть, накипевшую у бедноты, к наживавшимся на голоде дельцам:

А вы, торговые скупцы,
Чья злая воля бедных давит,
И вы, пузатые купцы, —
Закон вас снизить заставит.
У вас добра — хоть завались,
Вы цены вечно гнали ввысь,
Но нынче вам сказали: «брысь!»
И вот пошла потеха,
Теперь вам не до смеха...
И фермер, жирный нелюдим,
Ворчит, не радуясь ни мало:
Мы с пользой употребим
Его набитые подвалы.
Землей владеем — без помех.
Трудиться хочешь — так для всех,
А для себя трудиться — грех...

Пер. Л.Остроумова

Чуткая к мыслям, возникшим в гуще народа, песня уже тогда нащупывала пороки общества, шедшего на смену феодализму, и во всеуслышанье заявила, что сплоченность «третьего сословия» недолговечна, что оно изнутри раскалывается на тех, кто трудится в поте лица, и тех, кто ловко набивает карман.

Излюбленным оружием революционных песенников был смех. Фольклорная песня черпает свою силу в стародавнем искусстве площадного зубоскальства, карикатуры, порой и непристойного фарса. Ее куплеты пересыпаны сочными прибаутками, без всякого стеснения прибегает она к просторечию, даже рыночной брани. Особенно достается церкви — давнишней мишени для насмешек французских сатириков. Поэты-классики исписали немало страниц, прославлявших разум в схватке с суеверием, природу, восставшую против богословского обмана. А песенники разделялись со священнослужителями по-своему: то придумав богохульный анекдотец, то переложив на музыку рассказ о скандальных приключениях юре, то сочинив пародийную жалобу духовного сословия на нововведения, которые лишили посланцев небесного отца несметных богатств и обрекли их довольствоваться той же черствой коркой земного хлеба, что и их прихожане.

Когда же народный песенник писал о рядовых участниках революции, с которыми жил бок о бок, он и подавно не нуждался в античных декорациях. На место громоздкого мифологического реквизита оды в песню вошли приметы повседневного быта, призраки чужой старины отступили перед живыми лицами современников, и сама история предстала в своем истинном облике. Ее творили не рационалистические божества, но французы конца XVIII в. Именно они — герои знаменитой «Карманьолы», сложенной сразу после восстания 10 августа 1792 г. на мотив кем-то занесенного в Париж хоровода пьемонтских крестьян. Как и песенка землекопов с Марсова поля, «Карманьола» известна в бесчисленном количестве импровизированных редакций и тоже вплоть до наших дней сопровождает каждое новое выступление французского народа. Смех «Карманьолы», возникшей в дни острых вооруженных схваток с монархией, гораздо более язвителен, грозен, чем юмор залихватски-беззаботной «Ca ira». «Карманьола» вволю потешается над королевой, угодившей, наконец, в тюрьму, над «толстопузым дуралеем» Людовиком XVI, его швейцарской гвардией, тщетно сопротивлявшейся натиску парижан. И под конец она поет хвалу повстанцу из предместья, не произносившему громких фраз, но сразу же взявшемуся за ружье, едва с площади донесся треск выстрелов:

Друзей имеет патриот;
То всей страны честной народ;
Под грохот пушечной пальбы
Все дружно выйдут для борьбы...
Навек запомнит наш народ,
Каков в предместье санкюлот.
Чтоб наших молодцов почитать,
За их здоровье будем пить!
Отпляшем карманьолу!
Славьте гром! Славьте гром!
Отпляшем карманьолу!
Славьте пушек гром!

Пер. А.Ольшевского

В целом революционные песни развертывают огромную галерею достоверных портретов современников: солдат, пускающих вкруговую чарку доброго вина в ночь перед сражением; завсегдаев якобинских клубов — заядлых спорщиков и отважных строителей баррикад; рыночных торговков, которые не прочь забросать грязью карету аристократки и поднять на смех чопорного аббатика; литейщиков, весело переливающих колокола на пушки; детей, щиплющих корпию... До сих пор простолюдин даже в фольклоре чаще всего выглядел согбенным, прибитым нищетой и безрадостным трудом; в «высокую поэзию» классиков он не допускался и вовсе. Безвестные творцы песен эпохи революции, вовсе не помышлявшие о лаврах первооткрывателей, а порой, быть может, толком и не знакомые с секретами литературного мастерства, сделали огромный шаг в демократизации французской поэзии, в полный голос заговорив о трудовой гордости и заслугах простого поденщика, кустаря, рабочего. Башмачник, оборонявший республику, почувствовал себя куда более достойным гражданином, чем праздные дворяне и тунеядцы в рясах:

Когда Париж кипел в тревоге,
Исчерпан хлебный был запас,
Оружья не было у нас
И враг стоял уж на пороге,
Я прикрепил, чтоб воевать,
Сапожный нож на рукоять...
У всех нас общее есть чувство —
Равны все люди меж собой:
Я человек был небольшой —
Никто не чтит мое искусство, —
Теперь я тоже знатным стал,
Как принц любой иль генерал.
Я всем внушаю уваженье,
Я революции оплот.

С. И. ВЕЛИКОВСКИЙ

ПОЭТЫ ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ
1789-1848 годов

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

«Башмачник, добрый патриот».

Пер. Вс.Рожественского

Правда, в песне — зачастую лишь спешном отклике на очередной декрет, хронике повседневных происшествий — образ простолюдина, расправляющего плечи, редко выходит за узкие бытовые рамки. Песенникам пока не дается осмысление эпохи в целом, и их герой — чаще всего только сугубо предварительный, пунктирный набросок реалистического портрета. В тех же случаях, когда они пытаются все же раздвинуть горизонты, включив в песню раздумье о судьбе нации и иных народов, они невольно покидают фольклорную почву, прибегая к испытанному арсеналу классицизма. Именно так написана полковым врачом Адрианом-Симоном Буа песня «Спасение Франции», вместе с французскими армиями исколесившая всю Европу и даже достигшая далекого Петербурга, где ее полюбили русские декабристы. Это — марш-призыв, исполненный чувства братской солидарности с угнетенными всех стран:

Благо наше и других народов
Неразрывно связано в веках
Если б мы утратили свободу,
Все народы были бы в цепях.
Вольность!
Вольность!
Ты нам воссияла,
Мы идем тиранов покарать,
Франция сынов своих призвала
Вольную отчизну отстаять.

Пер. А.Рубинштейна

Возвышенным слогом, отвлеченной патетикой, ораторским витийством песня Буа, в сущности, напоминает положенную на музыку оду.

До конца революции героический пафос, философская глубина остаются достоянием поэзии классицизма, удел песни — сатирическая карикатура, жанровая зарисовка, моментальный отклик на злобу дня. Между двумя полюсами художественного мышления эпохи — идеализирующим обобщением и песенной хроникальностью — существует пропасть, только в исключительных случаях поддающаяся преодолению. И все же история поэзии конца XVIII в. знает случаи, когда полюса эти сближались. Именно на стыке песенной традиции и одической декламации родилась бессмертная «Марсельеза». Именно в плодотворном слиянии просветительской мысли с фольклорными формами — источник достижений поэта и драматурга плебейской демократии Сильвена Марешаля.

В нашей библиотеке –

полные тексты и ноты «авторских» и народных песен времен Великой революции http://vive-liberta.narod.ru/music/mus_ind.htm

А.Рубинштейн. Песни французской революции http://vive-liberta.narod.ru/journal/revol_songs.htm

Революционная и контрреволюционная поэзия 18-21 вв. http://vive-liberta.narod.ru/biblio/folk_1.htm

«МАРСЕЛЬЕЗА» и ее СОЗДАТЕЛЬ

С утра 30 июля 1792 г. в парижском предместье Сент-Антуан царило оживление. Накануне разнесся слух о приближении батальона добровольцев из Марселя. В полдень на дороге показался отряд. Из толпы взметнулись приветствия, в ту же минуту их перекрыл клич фанфар, дробь барабанов, и пятьсот молодых голосов, спевшихся за месяц перехода от Марселя до столицы, могуче грянули:

Вперед, дети родины,
День славы настал!..
...К оружию, граждане, смыкайте ряды,
Пусть вражеской кровью насытятся нивы.

В Париже песню слышали впервые. Но столпившимся на тротуаре казалось, что она сплавлена из слов, уже давно стучавших в груди каждого и теперь, наконец, выплеснувшихся наружу. Провожая колонну до ратуши, толпа вновь и вновь требовала повторить песню; скоро многие начали подпевать. Вечером, на Елисейских полях, при чествовании прибывших волонтеров, им уже вторил многотысячный хор парижан. Никто из поющих не знал тогда ни имени создателя песни, ни ее настоящего названия; в народе ее нарекли «Маршем марсельцев» — проще «Марсельезой». Так на парижских площадях состоялось крещение патриотического гимна, родившегося за три месяца до того вдали и от Парижа, и от Марселя — в Страсбурге, в комнате саперного капитана Жозефа Руже де Лилия.

Саперное дело было для Руже де Лилия службой, не призванием. Его отец, провинциальный адвокат, твердо убежденный, что в феодальной Франции лишь офицерский чин открывает недворянину путь к жизненному успеху, определил своего первенца, родившегося в 1760 г., в военно-инженерную академию в Париже. Но будущий сапер использовал любой предлог, чтобы, забросив учебник по фортификации, отправиться послушать музыку прославленного Глюка или очередную комическую оперу Гретри. Юноша, недурно игравший на скрипке и пописывавший стихи, отважился даже предложить свои услуги либреттиста администрации Итальянской оперы, но получил отказ. В гарнизоне одного из южных городков он продолжает как бы двойную жизнь: днем очередной осмотр укреплений и томительное сидение над планами, вечерами — музицирование в кругу местных любителей. Замыслы приятного лейтенанта, беззаботно веселившегося в провинциальных салонах, пока не простираются дальше набросков комических опер да игриво-изящных романсов «на случай». Но как пригодится ему однажды ночью выработанная в этих упражнениях быстрота импровизации и умение сочинять сразу и музыку, и слова...

До поры до времени Руже де Лиль мало задумывался над политикой. Вскоре, однако, вести о падении Бастилии достигли швейцарской границы, где он служил в 1789 г. Собрав рукописи и выхлопотав отпуск, он устремляется

в Париж — пора вновь попробовать свои силы в художественном водовороте столицы и к тому же разобраться как следует в происходящем. Бурление революционного города захватывает; жизнь манит далями, о которых раньше было трудно и мечтать офицеру из простонародья. Отложив галантные безделицы, он садится за вольнолюбивые гимны. Два его либретто комических опер приняты в театрах — в их традиционные ситуации вкраплены эпизоды, навеянные бытом обновляющейся Франции.

Правительство, возглавившее страну, над которой сгущались тучи тайных заговоров и иностранного вторжения, не могло долго позволить кадровым военным спокойно предаваться занятиям искусством. После полугодового перерыва Руже де Лиль летом 1791 г. вновь призван в армию и назначен в Страсбург.

Приехавший из Парижа капитан, мастер на всяческие выдумки и развлечения, а главное — уже проявивший себя в столице сочинитель, сразу же принят в доме страсбургского мэра Фредерика Дитриха, вождя местных либералов. Здесь ценят просвещенность, живут на широкую ногу и со страстью почитают искусство, особенно музыку, часто звучавшую в просторной гостиной мэра в исполнении профессиональных артистов, которыми в те годы славился Страсбург, а то и самих хозяев и их знакомых. Все это как нельзя больше по душе Руже де Лиллю. Скоро он уже навсегда вечером Дитриха, с которым его сближает и искренняя забота о свободной Франции, впрочем, не идущая дальше весьма скромных пожеланий об усовершенствовании конституционной монархии. «Король, родина, свобода» — эти понятия для Руже де Лилия нерасчленимы. Даже тогда, когда предательство двора с очевидностью обнаружит их несовместимость, он упорно будет продолжать верить в триединый лозунг первых месяцев революции. А пока он охотно принимает участие в начинаниях своего старшего друга и покровителя. Когда Дитрих с присущим ему размахом

организует в Страсбурге празднество в честь революции, Руже де Лиль, вспомнив торжества в Париже, напишет слова «Гимна Свободе», положенного на музыку местным композитором Плейелем и исполненного перед городской ратушей 25 сентября 1791 г.

Зимой—весной 1792 г. пограничный Страсбург жил тревожно. Прямо за Рейном начиналась чужая земля. Монархи Пруссии и Австрии стягивали к границе полки. Бежавшие из Франции аристократы расположились лагерем в прирейнских городах. Война революционной нации против монархической Европы была неизбежна, и жители Страсбурга готовились первыми принять на себя удар.

Утром 25 апреля 1792 г. из Парижа с эстафетой пришел декрет об объявлении войны. То был день пламенных клятв, зажигательных речей, лихорадочных сборов, сменивших томительную неизвестность. Предстояло в открытом бою отстоять родную землю. На перекрестках стихийно возникали митинги; прямо на площадях шла запись добровольцев (их называют «детьми родины»); по улицам маршировали войска, которым только что зачитали декрет; на заборах и стенах домов расклеена прокламация «Общества друзей конституции»: «К оружию, граждане! Развернут военный стяг: сигнал дан. К оружию! Сражаясь, победить или умереть! ...Пусть трепещут коронованные тираны! Заря свободы воссияет для всех людей... Вперед! Будем свободными людьми до последнего вздоха, и пусть нами движет забота о благе отечества и счастье всего людского рода».³³ Броские лозунги-обращения подхватываются ораторами, повторяются в разговорах, прочно западают в память.

Вечером, после бурного дня, у мэра собрались на прощальный обед офицеры Рейнской армии во главе с маршалом Люкнером. В разгар вечера с улицы через открытые окна послышалась задорная «*Ca ira*». Напев искрился бодростью и насмешливой шуткой, но как-то не отвечал настроению момента: всенародному подъему нужно иное — могучее и страстное слово, иная — грозная и величавая мелодия. У Дитриха мелькает мысль — попросить капитана Руже написать марш для выступающих войск. Предложение шумно поддержано всеми гостями. Попрощавшись, Руже де Лиль шагает домой по улицам настороженно затихшего города.

В ту памятную ночь «созидательный гений революции осенил»³⁴ заурядного поэта и музыканта-любителя. Об этом полночном озарении, когда огонек искусства, всю жизнь манивший Руже де Лилля, на миг вспыхнул ослепительно-лучезарным пламенем, сложены легенды — сбивчивые, полные мнимо доказательных гипотез и поэтических догадок. Впрочем, в рассказе о ночи «Марсельезы» точность историка едва ли может соперничать с пронизательным вымыслом художника. Здесь к месту вспомнить страницы из очерка Стефана Цвейга «Гений одной ночи», с полным правом включенного им в книгу о «звездных часах человечества»: «Руже, вскарабкавшись по винтовой лестнице до скромной своей комнатухи в доме № 126 на Гранд Рю, странно взволнован... Беспокойно расхаживает он из угла в угол. Как начать? Как начать? В голове еще хаотически роятся пламенные воззвания, речи, тосты... Но вспоминаются и другие, подслушанные мимоходом слова — женщин, дрожащих за жизнь сыновей, крестьян, встревоженных за поля, что будут затоптаны чужеземными полчищами и политы кровью. Он берет перо и почти бессознательно записывает первые строки — лишь отзвук, повторенное эхо тех воззваний:

Вперед, сыны отчизны милой!
Мгновенье славы настает!³⁵

Руже перечитывает и изумляется: как раз то, что нужно. Начало есть. Теперь подобрать бы подходящий ритм, мелодию. Он берет из шкафа скрипку, проводит смычком. И — о чудо! — с первых тактов мотив найден. Торопливо пишет дальше, уносимый, увлекаемый неведомой силой, вселившейся в него. И сразу все сливается вместе: все чувства, которые разряжаются в этот час, слова, которые он слышал на улице, на банкете, ненависть к тиранам, тревога за родную землю, вера в победу, любовь к свободе. Руже даже не приходится

сочинять, придумывать, он только рифмует, облекает в ритм слова, переходившие сегодня, в этот неповторимый день, из уст в уста, и он высказал, выразил, выпел все, что народ переживал за день. Не нужно сочинять и мелодию: сквозь запертые ставни проникает ритм улицы, часа, ритм упорства и вызова, его отбивает шаг солдата, заливи́стая дробь барабанов, громоыханье пушечных лафетов... И все покорнее повинуется мелодия ликующему такту, словно молотом выстукиваемому в сердце всего французского народа... Ночь даровала капитану Руже де Лиллю стать собратом бессмертных: первые две строки песни, составленные из перенятых, почерпнутых на улице и в газетах лозунгов, рождают творческое слово, и вот вздымается строфа, столь же непреходящая в своем поэтическом выражении, как и мелодия.

Вперед, плечом к плечу шагая!
Священна к родине любовь.
Вперед, свобода дорогая,
Одушевляй нас вновь и вновь.

Еще несколько строк — и бессмертная песня, рожденная в порыве вдохновения, цельная, в совершенстве сливающая слова и мелодию, закончена до рассвета. Руже гасит свечу и бросается на постель».

Подслушанная в толпе на площади и в собрании командиров, в тишине ночных переулков, растревоженных шепотом затянувшихся бесед, и у трибуны, содрогавшейся от грозных речей, героическая песнь, созданная Руже де Лиллем в ранний предрассветный час, трепещет тревогами, думами нации в канун священного сражения за родину. Вслед за звонким, чистым, как призыв армейской зори, лозунгом вступления всплывает мысль о надвигающихся чужеземных полчищах:

К нам тирания черной силой
С кровавым знаменем идет.
Вы слышите, уже в равнинах
Солдаты злобные ревут...

Тяжелый шаг кованых сапог звучит в музыкальном сопровождении конца строфы. Зловещее предчувствие беды нагнетается тревожно-недоуменными вопросами, горестными восклицаниями второй строфы и достигает предельного трагизма в образах третьей: орда наемников, повергнувших наземь защитников Франции, соотечественники в ярме, на коленях. Но уже здесь сквозь пронзительную скорбь пробивается негодование, переходящее дальше в дерзкую угрозу и вызов:

Дрожи, тиран! И ты, предатель,
Переползавший рубежи,
Ты, подлых замыслов создатель,
Перед расплатою дрожи!
Любой из нас героем будет.
А если первые падут,
Французы смену им найдут,
Их голос родины разбудит.

Предпоследняя строфа — провозглашение братства народов, возвещенного в знаменитом лозунге революционных армий: «Мир хижинам — война дворцам!». Патетическая напряженность здесь несколько спадает; упругий ритм словно высекает афоризмы, в которые отлилась выношенная мысль. И, наконец, разбуженное боевым кличем поэтическое чувство, пройдя через тревогу, боль, возмущение, осознанный долг, в заключительной строфе выливается в проникновенную мольбу к покровительнице французов Свободе и мужественную клятву выстоять перед шквалом нашествия. И набатный колокол припева, крепившего своей грозно-призывной музыкой энергичную поступь поющих шеренг, гулко венчает марш:

К оружию, граждане! Равняй военный строй!

«Марсельезу» нельзя ни повторять про себя, ни петь в одиночку — это кантата мощных хоров. Берлиоз, много лет спустя оркестровавший ее, написал на полях партитуры, перед последней строфой: «Здесь вступают все инструменты и все, у кого есть голос, сердце и кровь в жилах».

С. И. БЕЛИКОВСКИЙ
ПОЭТЫ ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ
1789-1848 годов

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

По своему складу песнь Руже де Лиля сродни гражданским гимнам классиков: та же суровая величавость тона, патетическое красноречие призывов, торжественная обобщенность слога. Но это не праздничное славословие и не рационалистическая молитва, а марш штурмовых колонн. Здесь нет нужды ни в витийственном воспарении над землей, ни в книжных намеках. Подобно народным песенникам, Руже де Лиль черпает героическую поэзию в отклике на злобу дня и смело обрабатывает лозунги уличных прокламаций. Приподнятая пафосность «Марсельезы» — не плод заботы придать идеальное совершенство происходящему на глазах, но закрепление в искусстве дыхания могучей революционной бури. Умозрительная скованность, которая сушит даже лучшие из од и гимнов поэтов-классиков, на этот раз начисто снята; полно и свободно рвется наружу гражданская страсть поющих; в громовых раскатах марша слышен живой голос рядовых солдат революции. Ни один гимн тех лет не обладал подобной зажигательной энергией, почти магической силой воздействия на современников, как, впрочем, и на потомков.

Наутро 26 апреля Руже де Лиль пришел к Дитриху с листком, наспех исписанным строками обещанной песни и нотными значками. Дитрих, обладавший неплохим тенором, тут же ее спел, а вечером, вновь пригласив вчерашних гостей, повторил под восторженные похвалы собравшихся. На следующий день супруга мэра, сама занявшаяся инструментровкой, принялась рассылать друзьям и знакомым списки от руки с текстом и музыкой песни. Тогда же страсбургская типография выпустила листовку с сочинением Руже де Лиля, озаглавленным «Боевая песнь Рейнской армии» и посвященным маршалу Люкнеру. Листовка разослана по войскам. 29 апреля песнь впервые прозвучала по-настоящему — в исполнении военного оркестра и сводного хора страсбургской национальной гвардии на площади перед строем воинских частей и при огромном стечении народа. Отсюда началось ее стремительное шествие по городам и департаментам Франции.

Неведомыми путями, как народная молва, к лету 1792 г. песня докатилась до Марселя. В середине июня марсельский мэр получил из Парижа послание от депутата Барбару: «Пришлите в столицу пятьсот добровольцев, умеющих умирать». В ратуше шла запись в батальон для отправки в Париж; наряду с марсельцами в него вступали жители окрестных городов и деревень. 22 июня в самый разгар банкета в честь сформированного батальона с места поднялся прибывший из Монпелье студент Франсуа Мирёр и пропел песню, услышанную им случайно. На следующий день ее пел уже весь отряд волонтеров; в походе через всю страну они пронесли ее как священную клятву, как воинскую присягу, как знамя.

14 июля батальон с песней вступил в город Вьен и остановился на ночевку. На следующее утро жители вышли проводить добровольцев. Вдруг из толпы выдвинулась группа школьников и звонкими детскими голосами пропела на мотив марсельского марша куплет, сочиненный учителем Песоно:

Вступая в битву мировую,
Мы памятью отцов горды...

Марсельцы не замедлили присоединить новые строки к уже известным. Песнь Руже де Лиля пришла в Париж, обогащенная седьмой строфой — «строфой детей».

Через несколько дней после прибытия марсельцев в Париж «Марсельеза» одержала свою первую боевую победу. 10 августа 1792 г. отряды санкюлотов брали приступом королевский дворец Тюильри. На какой-то миг колонны штурмующих под шквальным огнем швейцарской гвардии и засевших в королевских покоях дворян вдруг заколебались. Но в ту же минуту из рядов марсельцев, наступавших во главе парижан, взвилась «Марсельеза», всколыхнула дрогнувших, и вот уже вдохновенный марш гремел под сводами дворца.

Отныне «Марсельеза» — победный клич республики. По войскам отдан приказ исполнять ее всякий раз перед атакой. Генералы, требуя подкреплений, просили присылать оперных певцов, знающих «Марсельезу», а в своих донесе-

ниях Конвенту сообщали: «Я выиграл сражение, "Марсельеза" командовала вместе со мной»; «Без "Марсельезы" я буду сражаться один против двух, с "Марсельезой" — один против четырех».

Развиваясь вместе с революцией, «Марсельеза» быстро обогнала своего творца: с наступлением республики их пути резко разошлись. Когда комиссары Конвента прибыли в Рейнскую армию приводить офицеров к присяге, Руже де Лиль, видевший в восстании 10 августа покушение на священные права короля, наотрез отказался присягнуть и подал в отставку. После скитаний в безлюдных местностях, он было вновь вступает в армию, но ненадолго; для якобинцев, поющих «Марсельезу» на всех перекрестках, неприсягнувший офицер — подозрительный отступник, и они сажают его в тюрьму. Отречение от дела народа обернулось и изменой собственному дарованию. Когда в 1796 г. поэт издал свои сочинения в томике «Опыты в стихах и прозе», почитатели «Марсельезы» дивились: казалось, она попала в это собрание альбомных виршей и вялых, натянутых славословий по нелепой случайности. И лишь две-три строчки в походной песне «Роланд в Ронсевальском ущелье», служившей гимном солдат республиканской армии генерала Гоша, отдаленно напоминали о взрывчатой энергии «Марсельезы».

С тех пор еще 40 лет тоскливо тянулась жизнь человека, однажды совершившего творческий подвиг. Безуспешные усилия вновь выплыть наверх при Наполеоне, порой граничившие с сомнительными делами; затем 10 лет, проведенных в провинциальном захолустье в доме родителей; снова бесприютное парижское прозябание, отравленное провалом литературных замыслов, преследованиями кредиторов; наконец, старость в чужом доме и пенсия, которую король-банкир Луи-Филипп, вспомнив дни молодости, когда он еще играл в революцию, даровал создателю «Марсельезы»... Жизнь неудачника, и лишь единственное светлое пятно — почтительная дружба Беранже, ряд песен которого Руже де Лиль положил на музыку. Он умер в 1836 г. Через много лет после похорон, прошедших незамеченными, на кладбище в Шуази-ле-Руа близ Парижа было воздвигнуто надгробье с надписью: «Руже де Лиль. Когда французской революции предстояло сразиться с королями, он дал ей для победы песнь "Марсельезу"».

Имя творца бессмертной песни так и осталось высеченным лишь на могильном камне; в историях литературы, музыки его встретишь разве что мимоходом. Зато слово «Марсельеза» кровью и навек записано на страницах истории французского народа. Запрещенная при Наполеоне, преследуемая в годы Реставрации, победно звеневшая над баррикадами революции 1830 года, рабочих и республиканских восстаний эпохи Июльской монархии, в февральские и июньские дни 1848 года, затем снова загнанная в подполье властями Второй империи и вновь воскрешенная к жизни Парижской Коммуной, «Марсельеза» как верный спутник и знамя чести прошла с французской демократией более чем полуторавековой боевой путь. Буржуазия, придя к власти, попыталась присвоить себе народную песню, заодно выхолостив ее свободолюбивый пафос,— 14 февраля 1879 г. «Марсельеза» была провозглашена гимном Третьей республики. Но если для правительственных верхов марш Руже де Лиля — лишь красивая реликвия, украшающая официальные церемонии, а порой и кощунственное прикрытие лозунгов воинственного шовинизма, то трудовая Франция хранит в чистоте заключенный в песне завет свободолюбия и национальной гордости своих предков. Не случайно в 1936 г. столетие со дня смерти Руже де Лиля отметили именно французские коммунисты, устроив грандиозный праздник, где Морис Торез заявил от имени трудящихся: «"Марсельеза" — это пылкое и страстное воплощение революционной воли народа, его порыва и героизма. Она — сама революция... "Марсельеза" — это гений французского народа, сверкающий самой чистой его славой, это выражение его глубокой преданности делу свободы и всеобщего мира».

Едва родившись в охваченной революционным пожаром Франции, «Марсельеза», подобно снопу пылающих искр, разлетелась по соседним странам. Уже в конце XVIII в. ее пели в Германии, Англии, Италии, славянских землях; появились первые переводы и многочисленные обработки. Ф. Энгельс в одном из писем заметил, что песни минувших революций, обычно тесно прикрепленные к забытым эпизодам, редко бывают долговечны, но как счастливое исключение он выделил «Марсельезу».³⁶ И действительно, марш Руже де Лилия звучал на всех материках, на всех языках земного шара всякий раз, когда народы брались за оружие, отстаивая свое счастье и независимость.³⁷

В Россию «Марсельеза» проникла в последние годы XVIII столетия и на первых порах была воспринята как курьезная новинка: ее можно было свободно купить в нотных лавках, а однажды она даже была исполнена по приказу Екатерины в Эрмитаже. Но вскоре царское правительство спохватилось, «крамольное сочинение» было загнано в подполье. Декабристы на своих вечерах вполголоса пели ее по-французски, а позже унесли с собой в сибирскую ссылку. Также по-французски знали ее и в кружке петрашевцев. В середине XIX в. делались попытки подтекстовать под мелодию «Марсельезы» стихотворение А.Плещеева «Вперед, без страха и сомненья», лишь в 1863 г. в нелегальном сборнике Н.Огарева «Свободные русские песни» появился первый вольный перевод марша Руже де Лилия. Известный в среде демократов-шестидесятников и народников, этот перевод положил начало традиции русских переделок «Марсельезы»: как правило, каждый поэт приспособлял французский революционный марш к задачам освободительной борьбы в России.³⁸ Именно так поступил народник П.Лавров, издавший в 1875 г. знаменитую «Рабочую Марсельезу» («Отречемся от старого мира»). На рубеже XIX—XX вв. лавровский вариант стал одной из любимых песен пролетарского подполья. Горький в повести «Мать» вспоминает, как страстно и многозначительно звучала эта песнь в устах сормовских рабочих: «Народ бежал встречу красному знамени, он что-то кричал, сливался с толпой и шел с нею обратно, и крики его гасли в звуках песни, — той песни, которую дома пели тише других, — на улице она текла ровно, прямо, со страшной силой. В ней звучало железное мужество, и, призывая людей в далекую дорогу к будущему, она честно говорила о тяжестях пути. В ее большом спокойном пламени плавился темный шлак пережитого, тяжелый ком привычных чувств и сгорала в песне проклятая боязнь нового...

Вставай, подымайся, рабочий народ!

Казалось, в воздухе поет огромная медная труба, поет и будит людей, вызывая в одной груди готовность к бою, в другой неясную радость, предчувствие чего-то нового; жгучее любопытство, там — возбуждая смутный трепет надежд, здесь — открывая выход едкому потоку годами накопленной злобы».³⁹

Популярность «Марсельезы» была столь велика, что когда Лавровский текст сильно отстал от стремительно развивавшегося революционного движения, ему на смену возникли десятки списков новых «марсельез» — пролетарской, солдатской, студенческой, крестьянской, шахтерской. Революционная Россия брала на вооружение песнь санкюлотских армий, чтобы пропеть ее на новый лад, сквозь битвы XX века нетленными пронести освободительные заветы человечества. В день штурма Смольного призывная музыка «Марсельезы» слилась над Петроградом с мощными раскатами «Интернационала».

Руже де Лилия и «Марсельеза» в нашей библиотеке:

С.Цвейг. Марсельеза <http://vive-liberta.narod.ru/music/alexandr2.htm#zw>
«Хит на два столетия»: интервью с автором <http://vive-liberta.narod.ru/music/alexandr2.htm>
О «Марсельезе» и «Алом Первоцвете», а точнее - о том, кому и зачем нужны фальсификации в кино, прессе и интернете http://vive-liberta.narod.ru/music/alexandr2A.htm#*

А.Радиге. Французские музыканты эпохи Великой революции http://enlightment2005.narod.ru/art/mus_radigu1.pdf
Звуки свободы: музыка революционных празднеств. Обзор Александра <http://vive-liberta.narod.ru/music/alexandr1.htm>

СИЛЬВЕН И МАРЕШАЛЬ — ПЕВЕЦ БОГОБОРЧЕСТВА КОММУНИСТИЧЕСКОЙ МЕЧТЫ

История литературы знает немало причудливых писательских судеб: книги иных литераторов, избалованных славой при жизни, после смерти долго пылятся на полках книгопродавцев, пока не становятся добычей складских мышей. Обычно суд потомков точно отделяет нетленное от однодневных поделок. Но подчас в роли судей подвизаются люди пристрастные, готовые пойти на любую подтасовку ради расправы с неугодными и инакомыслящими. Именно такова причина заговора молчания, вот уже более полутора столетий окружающего наследие Пьера Сильвена Марешаля (1750—1803). Историки еще уделили ему некоторое внимание.⁴⁰ Что же касается буржуазных литературных критиков, вообще неохотно вспоминая революционных писателей, то они упорно делают вид, будто поэта и драматурга Марешаля вовсе не существовало.

Если бы голос советских исследователей не нарушил это молчание, Марешаль, пожалуй, и по сей день не значился бы в числе заслуженных имен литературы французской революции.⁴¹

А между тем мысль Марешаля прочертила заметный след в политической, философской и литературной истории конца XVIII в. Правда, при жизни он предпочитал не привлекать к себе общественного внимания. Один из самых энциклопедических и самобытных умов эпохи, он долгое время занимал скромный пост хранителя библиотеки Мазарини. В годы революции он поселился в уединенном домике под Парижем. Соседи были бы искренне поражены, узнав, что этот семьянин и книжник, которого изредка навещали друзья-ученые, — блестящий публицист, возглавляющий крупнейший столичный еженедельник «Парижские революции». В газете все материалы публиковались без подписи, но перо Марешаля заметно в ее самых боевых статьях. После падения якобинцев, внешне сохраняя все тот же образ жизни, он примкнул к коммунистическому «Заговору равных» во главе с Гракхом Бабефом и вскоре стал одним из его вождей и идеологов. Счастливо избежав ареста, Марешаль и после разгрома бабувистского движения не опустил рук. В момент, когда многие рукоплескали победам «республиканского генерала» Бонапарта, он выступил с памфлетом «Поправка к славе Бонапарта» и до конца своих дней сопротивлялся наступлению клерикалов.

Марешаль обладал даром мыслителей, которые, не сторонясь гражданских битв своей эпохи, умеют видеть дальше и глубже большинства современников. Перед революцией, когда республиканцев во Франции можно было пересчитать по пальцам, он ратовал за республику и, подхватывая идеи Руссо, требовал во всех социальных преобразованиях исходить из заботы о «трех четвертях нации», ютящихся в грязных лачугах предместий, где спят на гнилых досках, бьются в предсмертной агонии на больничной койке, вырывают корку черного хлеба у лакеев, умирают под тяжестью непосильной ноши. Завоевания якобинской диктатуры удовлетворяли его лишь отчасти; в памфлете 1793 года «Поправка к революции» он звал к новому перевороту, который принес бы счастье всему трудовому люду, а не только собственникам: «Мы бросили в огонь королевский скипетр, кадило священников, дворянские грамоты. Очень хорошо. Но революция пока что существует только на словах... Пока будут хозяева и рабы, богатые и бедные, пока народ угнетен, нет свободы, нет равенства. Нет, революция не завершилась». С наступлением эпохи Директории Марешаль призвал к новому вооруженному восстанию и установлению диктатуры плебейских масс. В

«Манифесте равных», одном из программных документов бабувистов, он пророчил приход коммунистического «золотого века». «Мы стремимся к общественной собственности или к общности имущества!.. Мы требуем, мы хотим общего пользования плодами земли: плоды принадлежат всем». Коммунизм Марешаля — скорее незрелая мечта уравнилителя, ибо возник он в пору младенчества пролетариата, но в этой утопии — страстный поиск одного из далеких предшественников современного социализма.

В философских трудах Марешаль предстает как продолжатель материализма энциклопедистов XVIII в. — Дидро, Гольбаха, Гельвеция. Главная мишень его критики — религия и ее жрецы. Он писал пародии на священные книги христиан, труды по истории вольнодумства и атеизма, газетные заметки о преступлениях церковников, памфлетные разборы библии, романы о жертвах монастырских келий, проекты создания «общества безбожников». Развенчание веры для него не теоретическая задача, но насущная необходимость: в атеистических сочинениях он неизменно изобретателен, остроумен, публицистически страстен. И всегда в споре с религией видит спор политический. Среди современных ему атеистов Марешаль едва ли не самый пронзительный в разоблачении социальной вредоносности религии. Победа гармонического мироустройства для него невысказана без избавления от дурмана суеверий. Сочетая атеизм Просвещения со стихийно-коммунистическими воззрениями, Марешаль как бы завершает историю идейных исканий XVIII в. и немало предвосхищает в передовых учениях XIX столетия.⁴²

Делом всей жизни Марешаля была атеистическая поэма «Французский Лукреций», названная так в память о римском поэте-материалисте Тите Лукреции Каре, авторе философской поэмы «О природе вещей». После юношеских проб пера в наивных пастушеских пасторалях и анакреонтических стихах он в 1781 г. издал «Отрывки из моральной поэмы о боге». С тех пор под разными заголовками появлялись все время пополнявшиеся издания поэмы, наконец, в 1797 г. вышел в свет окончательный текст «Французского Лукреция».

Философский XVIII век ценил дидактическую поэму как жанр, требующий от поэта обширных познаний, упорного труда, владения версификацией и аналитическим слогом. Просветители, среди них особенно охотно Вольтер, писали пространные размышления в стихах о человеке и природе, законах физики, географических открытиях, нравственных добродетелях, принципах искусства. Но к концу столетия дидактическая поэзия клонится к упадку, вырождаясь в высокопарно-суховатые рифмованные трактаты или описания-каталоги. «Французский Лукреций» — последний крупный успех этого жанра. По отзывам тогдашней критики, он выделялся среди многочисленных эпигонских упражнений «неподдельным красноречием», «красотами поэзии — то проникновенно-взволнованной, то нежной».

В опровержении религии Марешаль точен, доказателен, опирается на открытия естествознания и механики, учения атеистов древнего и нового времени. Мистическим легендам о сотворении мира он противопоставляет атомистическую гипотезу структуры материи. Для раскрытия социальных корней религии привлечена распространенная тогда теория возникновения государства и гражданского общества из договора, заключенного соплеменниками на исходе патриархальной предыстории человечества. Сенсуалистическое объяснение поступков, разработанное психологами XVIII в., и Ньютоновы законы, идея народного суверенитета, выдвинутая Руссо, и пантеизм Спинозы — все служит поэту арсеналом аргументов в пользу атеизма. Однако наука и философия — только костяк для поэтической ткани «Французского Лукреция». Столкновение теологии и атеизма у Марешаля — не просто борьба истины и лжи, но схватка двух враждебных мировосприятий, спор об облике вселенной и красоте человека. Взору атеиста, сбросившего с глаз пелену христианских выдумок, вечно животворящая природа открывается вся в движении, могучей игре стихий. Подавленный же суевериями прихожанин духовно слеп, для него застывший в своей косности мир — юдоль скорби и печали. Его нравственность сомнительна,

ибо зиждется на беспрекословном повиновении своекорыстному жрецу, присвоившему право вкривь и вкось толковать волю неведомого бога. Зато атеист истинно добродетелен. Он шагает по земле как хозяин, он — добрый семьянин и отважный землепроходец, доблестный гражданин и умный исследователь, творец мудрых книг и прекрасных произведений искусства.

Гуманистический пафос пронизывает образ поэта-богоборца, как бы связывающий воедино все разрозненные отрывки «Французского Лукреция». Уже в прологе Маршалль бросает вызов небесному тирану и затем, одно за другим, призывает дела церкви на суд разума и отвергает их именем справедливости. Где же благостность небесного творца, если люди на земле корчатся в страданиях, если невинных гноят в застенках, если глупец вознесен, а трудолюбивый земледелец согбен под ярмом, если повсюду опустошительные войны, грабеж, нищета, если все смертные преклоняют колени перед золотым тельцом? Лирический герой поэмы, на первых порах имевший облик мудрого проповедника истины, сторонящегося невежественной черни, постепенно, в отрывках революционных лет, преобразуется в мятежного ниспровергателя богов: «Встань, о человек! — зовет он сограждан.— Подними гордо голову! И разбей оковы! Без содрогания взгляни на небеса! Бог, Которого ты боялся, — лишь жалкое пугало, рожденное твоим невежеством, вскормленное твоими священниками. Ты сам творец своего счастья и источник собственных бедствий».

Сняв налет умозрительности с маршалевои поэмы, революция открыла доступ в нее простолюдину — борцу и труженику. Напрасно, пишет поэт, иные твердят, будто свободы дарованы французам велениями верховного существа. Нет, победа добыта ими самими в тяжелых сражениях. В одном из заключительных отрывков Маршалль обращается к народу со словами веры в его безграничные силы: «В течение долгих веков ты был под гнетом. Ты восстал, и деспоты скрылись... Народ, осознай свою силу!.. Ты сам всемогущ; не жди ничего от высшего существа, 4ТQ всегда служило защитой преступникам. Народ, противопоставь властителям не бога, но лишь свои мускулистые руки».

Признание народа вершителем судеб Франции определило и художественные искания Маршалея, в годы революции вставшего на путь освоения фольклорных традиций. В 1788—1789 гг. по всей стране составлялись наказы депутатам «третьего сословия», избранным в Генеральные штаты. Маршалль тоже сочинил свой «наказ» — книжечку немудреных притч под заголовком «Первые уроки предполагаемого депутата в Генеральные штаты старшему сыну короля». Свои пожелания он изложил в лукавых побасенках, сценках-диалогах, анекдотах, переложениях мифов. Доступные самому неискушенному читателю, эти прозаические притчи имели в Париже необычайный успех. Одна из них, «Пустынный остров», позже была положена Маршаллем в основу его знаменитого «пророчества в одном действии» — «Страшный суд над королями» (1793).

Пьеса была поставлена в Театре Республики с блестящими комиками Дюгазоном и Мишо в главных ролях. Пророчество-фарс исполнено многозначительности. После одновременного восстания всех наций Европы революционный трибунал постановил сослать всех свергнутых властителей на необитаемый остров. Санкюлоты, по одному от каждой страны, высаживают бывших самодержцев на пустынном берегу, где их вскоре заливают лава, хлынувшая из кратера расположенного неподалеку вулкана, Столь решительной расправе, в которой человечеству помогает сама природа, предшествуют сцены, остроумно обыгрывающие общеизвестные пороки тогдашних монархов. Императрица Екатерина II — распутная драчунья, английский король слабоумен и прожорлив, император Австрии — завистливый старец, папа римский — изворотливый проныра, готовый ради спасения своей шкуры служить молебны за здоровье якобинцев, которых недавно предавал анафеме, король Сардинии ленив настолько, что его выносят на берег в ящике, ибо даже потеря трона не могла вывести его из состояния сонливости... Карикатура достигает предельной остроты в потасовке православной Екатерины и католика-папы, переходящей во

всеобщую свалку из-за утаенной испанским королем корки черствого хлеба: мелькают головы, ноги, обломки скипетров, распятий, корон, лохмотья разодранных одежд, обрывки цепей. Веселая буффонада в сочетании с агитационной плакатностью постановки и ораторским пылом речей, с которыми санкюлоты поочередно обращаются к зрительному залу,— все это делало политический фарс Марешаля, выдержанный в духе балаганных представлений на ярмарках, одним из лучших спектаклей якобинского театра.⁴³

По тем временам для автора философской поэмы обращение к площадному фарсу было поступком немалой смелости. Но Марешаль, пренебрегая мнением педантов, одновременно осваивает и еще один жанр — народную песню. В годы революции им выпущен ряд песенных сборников (к сожалению, оставшихся нам недоступными). Но именно в этом фольклорном жанре созданы наиболее зрелые его поэтические сочинения — песни, отразившие настроения участников «Заговора равных».

Среди бабувистов поэзия пользовалась неизменным вниманием. Дружеские послания и элегии писал один из руководителей кружка, Шарль Жермен; на своих собраниях и в тюрьме заговорщики пели песни, сложенные самоучками из их среды. О значении, которое они придавали песенной пропаганде, свидетельствует помета Бабефа на рукописи песни, найденной у него при аресте: «Годится, чтобы отпечатать в тысяче экземпляров». Конечно, эта самодельная поэзия, как правило, не блещет мастерством. На ее фоне «Новая песнь для предместий» и «Песня равных» Марешаля отмечены печатью недюжинного дарования.⁴⁴

«Песня равных» — своеобразная программная прокламация, емкая, четкая, лаконично определяющая позицию бабувистов. После призывного зачина:

Долой несправедный закон,
Делящий род людской на части!
Раб не навеки обречен
У господина быть во власти —

и беглой оценки дореволюционной Франции, где одни живут за счет труда других, в серии куплетов развертывается историко-философское обоснование права народа на восстание. Было время, восклицает поэт, когда «одинаково для всех дневное искрилось светило» и жизнь текла по законам, дарованным самой природой, не зная ни войн, ни безумной роскоши, ни проклятия нищеты. Но явились алчные властолюбцы, нарушили гармонию «золотого века», возвели грабеж в закон, злодеяние представили добродетелью, ложь — правдой. Причиной всех раздоров оказалась собственность, побуждавшая людей враждовать друг с другом.

Картина, нарисованная в песне, находится в прямой зависимости от просветительских теорий возникновения государства, но здесь Важна одна деталь: в патриархальном веке подчеркнута имущественное равенство, отсутствие денег, а вся история понята не просто как вражда привилегированных и политически бесправных, но как борьба трудовой бедноты и кучки имущих. В этом уже заметна мысль пореволюционная, вплотную столкнувшаяся с буржуазным правопорядком и соответствующая социалистической утопии, возникшей из разочарования итогами революции и предшествующего ей просветительского движения. Марешаль впервые приобщает поэзию к поискам коммунистического идеала.

Мечта о подлинном равенстве, напоминает Марешаль, из века в век, от предводителей римского плебса братьев Гракхов до Марата и Робеспьера, вела в бой борцов за народное дело. Но богачи всегда ухитрялись вырвать у тружеников их завоевания. Погибли на эшафоте якобинцы — вновь над Францией сгустилась ночь. Для свержения новоявленных хозяев необходимо жестокое кровопролитие, лишь через него лежит путь к счастью людей:

Народы, спите вы давно,
Пора настала пробужденью, —
Пусть, грозное, подаст оно
Сигнал к благу преступленью.

Внемлите зову моему,
Простые люди из народа!
Покиньте черной ночи тьму,
Всем солнце светит с небосвода.

Рядом с поднимающейся до всемирно-исторических обобщений «Песней равных», строго логичной в построении, декларативной по интонации, насыщенной философски-отвлеченной терминологией. «Новая песнь для предместий» — гораздо более свободная, не избегающая просторечия листовка в форме фольклорных «куплетов на случай». Из метких, как бы мимоходом брошенных штрихов складывается достоверный образ современности:

Народ, лишенный прав своих,
Ты, мучим голодом, притих
И только стонешь, бедный,
Меж тем как наглый мироед,
Тобой щадимый столько лет,
Возносит клич победный...
...Двойной совет, ценимый в грош,
Директора, которых в дрожь
Приводит слово «пика»,
Кормимый ласками солдат
И ущемленный демократ —
Вот лик страны великой.

Это тоже обобщение, но обобщение иного рода: аналитические размышления о судьбах человечества уступили место точной разоблачительной картине общества. Здесь уместны намеки на известные всем события — бесчинства дворян-мятежников в Вандее, демагогические заигрывания властей с армией, правительственные заседания, куда являются в одеждах, по пышности не уступающих придворным костюмам. В «куплетах вразброс» легко создать интонацию непринужденного обращения к слушателю — то напомнить солдатам о братстве всех бедняков, то пригласить рабочих вступить в содружество заговорщиков, то под занавес доверительно сообщить об опасности, грозящей дерзкому песеннику. В такой листовке играет и хлесткое словцо, и жизненно схваченное сравнение:

Мошны набившая орда,
Ни сил не тратя, ни труда,
Жрет мед, забравши улей,
А ты, трудящийся народ,
Попробуй — может, впрок пойдет —
Глотать, как страус, пули.

Так, сочетая пламенный призыв с непосредственностью беседы, строго логическую мысль с разяще-памфлетным образом, Марешаль создает песенные прокламации, служившие ценным подспорьем в пропаганде бабувистов. В небольшом кафе «Китайские бани», где они обычно собирались, певица Софи Лапьер по вечерам выступала с этими песнями, и зал дружно подхватывал припев. Вскоре песни Марешаля зазвучали и на площадях и бульварах Парижа. Листовки с их текстом расклеивались по стенам домов, распространялись в войсках парижского гарнизона.

Бабувистские песни Марешаля — один из последних ярких эпизодов в истории революционной поэзии XVIII столетия. Нащупывая пути превращения фольклорного куплета в поэзию глубоких художественных обобщений, окрыленную дерзкой коммунистической мечтой и уже научившуюся распознавать скрытые язвы буржуазного мироустройства, Марешаль прорубал для песни выход в наступающий XIX в. Не случайно в канун революции 1848 г. песенки сподвижника Бабефа снова появятся на страницах коммунистических изданий, а молодые поэты-рабочие, в их числе будущий создатель «Интернационала» Эжен Потье, начнут свою творческую биографию с песен в бабувистском духе. Но до этого французской песне еще предстояло крепнуть в схватке с Империей, закаляться в боях с Реставрацией. И пройти школу реалистического мастерства у великого Беранже.

Сильвен Марешаль и бабувисты в нашей библиотеке

- С.Киясов. Марешаль (подробная биография) <http://narod.ru/disk/10467381000/smarech3.pdf.html>
- С.Марешаль. Статьи в «Парижских революциях» <http://vive-liberta.narod.ru/biblio/smarech2.pdf>
- С.Марешаль. Пьеса «Страшный суд над королями» vive-liberta.narod.ru/biblio/smarech1.pdf
- Х.Момджян. Марешаль (очерк деятельности и творчества)
- П.Щеголев. Заговор Бабефа http://vive-liberta.narod.ru/biblio/babeuf_shcheg.pdf
- М.Домманже. Бабеф и заговор равных http://vive-liberta.narod.ru/biblio/babeuf_dommang.pdf
- Г.Кунов. Политические кофейни: парижские силуэты времен Великой французской революции http://vive-liberta.narod.ru/biblio/kunow_caffe.pdf
- К.Добролюбовский. Термидор http://vive-liberta.narod.ru/journal/therm_react_dobr.htm#book
- П.Щеголев. После термидора http://vive-liberta.narod.ru/biblio/shchegolev_thermidor.pdf
- Д.Туган-Барановский. Наполеон и Республиканцы http://vive-liberta.narod.ru/biblio/nejacob_tugbaran.htm

«НАРОД — МОЯ МУЗА» ПЬЕР-ЖАН БЕРАНЖЕ

В день штурма Бастилии над взбудораженным Парижем повис июльский зной. Ученики пансиона, расположенного неподалеку от крепости, дружно высыпали па крышу. Среди них был восьмилетний Пьер-Жан Беранже — хилый, обычно застенчивый мальчик, любивший тихонько сидеть в уголке, вырезывая из бумаги затейливые фигурки. Но на этот раз глаза его горели возбуждением. Сорок лет спустя, став, по слову его немецкого собрата-сатирика Генриха Гейне, «прославленным старшиной» европейских революционных поэтов, он вспоминал победный приступ королевской тюрьмы как самое заветное впечатление детства

—
То барабан бил сбор, то пушка грохотала...
По лицам матерей и жен мелькала тень.
Но победил народ; пред ним твердыня пала.
Как солнце радостно сияло в этот день,
В великий этот день!

«Четырнадцатое июля»

Пер. М.А.Михайлова⁴⁵

Поэзия народного подвига с ранних лет вошла в жизнь Беранже, и будущий поэт, отнюдь не отличавшийся рвением в школьных классах, жадно и прочно усваивал уроки, преподанные революцией.

Родители мало интересовались маленьким Пьером. Отец всю жизнь носился с химерическими проектами доказать свое аристократическое происхождение, хотя предки его были провинциальными трактирщиками; мать, разойдясь с мужем, рано оставила сына на попечение деда-портного. Когда старика разбил паралич, десятилетний мальчик был отправлен к тетке в Перонну.

Школа, куда его определила эта ревностная республиканка, была организована в духе времени: здесь воспитывали граждан, не слишком заботясь об усвоении наук. Беранже скоро научился произносить речи на собраниях школьного клуба, составлять послания Конвенту в дни революционных годовщин; он досконально знал положение на фронтах, но когда поступил учеником к наборщику, не смог овладеть ремеслом из-за незнания орфографии. Особенно же он пристрастился к песням, которые нередко заменяли его школьным товарищам учебники, написанные при старом режиме.

Когда в 1795 г. Беранже-отец, к тому времени вошедший в доверие к аристократам, заехал в Перонну проведать сына, он был крайне раздосадован речами юного республиканца. Устроив сестре скандал, он увез Пьера в Париж с твердым намерением обратить его в свою роялистскую веру.

Юноша был вынужден служить в меняльной конторе отца, снабжавшего деньгами дворян-заговорщиков. Беранже были противны спекулянтские операции, но, к счастью для него, дело очень скоро прогорело, отец угодил в тюрьму, а сын с легким сердцем покинул финансовое поприще. Переселившись в холодную мансарду, он засел за книги.

Начинать пришлось с самых азов — с элементарных правил грамматики. Дни Беранже проводил в бесплатной читальне, а по ночам переписывал сочинения классиков. Больше всего его увлекали великие драматурги XVII в., из древних — сатирики Аристофан и Ювенал. Постепенно завязывались литературные связи; в 1805 г. удалось раздобыть первые заказы — один из издателей поручил ему писать анонимные заметки под репродукциями с картин и статуй Луврского музея. Одновременно на грубом дощатом столе Беранже росла стопка листов, исписанных строками поэм.

Трудно было выбрать момент более неподходящий для вступления в литературу. Отбросив республиканские покровы, до сих пор маскировавшие военную диктатуру, бывший артиллерийский поручик Бонапарт провозгласил себя императором Наполеоном, быстро усвоил замашки старой монархии и завел целый штат придворных льстецов, среди которых было немало сладкогласых рифмачей. Возвышенные трагедии и героические эпопеи поощрялись вновь: в античные костюмы можно было без труда вырядить и новоиспеченных герцогов и баронов, многие из которых совсем недавно ратовали за «равенство и братство», но теперь не могли вынести «вульгарной речи» бывших своих односельчан. Беранже отнюдь не ослеплялся этим мишурным блеском. Но на первых порах разделял господствовавшие в те годы вкусы, тем более что хранил воспоминания о героическом классицизме Мари-Жозефа Шенье и Давида. У себя в мансарде он упорно трудился над одами, эпопеями, пасторальями, назидательными сатирами. Очевидно, это у него выходило неплохо — брат императора Люсьен Бонапарт, сам грешивший стихами, принял его под свое покровительство, даже снабдил небольшой пенсией и особенно щедро — советами, рассчитанными на то, чтобы сделать своего протеже велеречивым певцом Империи.

Упорная учеба у классиков восполнила пробелы образования Беранже, развила в нем вкус к точному слову и строгой композиции, но перспектива позлащать выспренними метафорами цепи нового деспотизма нимало не прельщала его «юную музу, вполне современную, совершенно французскую и уже успевшую возмутиться против мифологии, которой в то время злоупотребляли Делиль и Лебрэн-Пиндар». После нескольких лет кропотливого подражательства рукопись целого тома упражнений в классическом стиле, с которыми связывалось столько надежд, стала добычей самого беспощадного критика — огня в печурке мансарды. Облегченно вздохнув после столь решительной расправы с классицизмом, Беранже обратился к песне, в которой он уже давно, между делом, пробовал свое перо.

Нужна была немалая творческая смелость, властная потребность быть созвучным своему веку, чтобы в пору, когда в литературе беспрекословно почитали иерархию жанров, установленную еще в XVII в. Буало и особенно догматически охранявшуюся его эпигонами, избрать своей исключительной сферой песню, дотоле стараниями блюстителей-педантов ютившуюся где-то на задворках поэзии. Беранже одним из первых во Франции понял, что эпоха, открывшаяся революцией конца XVIII в., разбила вдребезги цепи академических поэтик, потребовав от литературы выхода на широкую дорогу народности.

«Если еще есть в мире поэзия, то я не сомневаюсь, что ее надо искать в народе», — позже писал поэт, приглашая своих собратьев по перу поразмыслить над призывом, с которым к ним обращается простолюдин: «Не моя вина, что я одет в жалкие лохмотья, что мои черты искажены нищетой, а иногда и пороком. Но в этих истощенных и истомленных чертах сверкает воодушевление мужества и свободы; под этими отрепьями течет кровь, которую я проливал при первом призыве отечества. Когда моя душа объята пламенем — тогда надо меня писать: тогда я становлюсь прекрасен».

Но черпать в источнике новой красоты ветхим осколком позолоченной кружки — значит никогда не утолить жажду. К человеку XIX столетия бессмысленно обращаться с речью, уснащенный мифологическими намеками и витийственными штампами. «Народ — моя муза», — заявил Беранже и дерзко спустил вдохновительницу своих трудов, поначалу тщившуюся парить вместе с небожителями над вершиной Олимпа, на грешную землю, населенную простыми смертными. Вместо сладкозвучной лиры он вручил ей бесхитростную шарманку уличного песенника. Выигрыш был огромен: на «низкий жанр» не распространялись бесконечные предписания пуристов, и поэт получал в свое распоряжение весь словарь родного языка, до сих пор на четыре пятых находившийся под строжайшим запретом. Избрав песню, Беранже с легким сердцем мог отправиться в школу словесности парижских предместий, где знали цену соленому галльскому словцу и лаконичности призыва; поучиться лукавству пародии и озорной мудрости гипербол у жизнерадостных мастеров Возрождения; под руководством Мольера и Лафонтена проникнуть в тайны простоты и ясности отшлифованного, очищенного от украшающих побрякушек слова; наконец, приобщиться к наследию фольклора, сокровища которого песня накапливала с незапамятных времен.

Еще в начале XVIII в. в Париже начали возникать кружки поэтов-песенников, собиравшихся раз в неделю в каком-нибудь кабачке или винном погребок. Сложной системе канонов, утверждавшихся классицизмом, они предпочли единственное правило песни — не быть скучной; кружки эти были названы «гогеттами» — от старого слова «goguier», что значило «пировать» и также «насмехаться, подшучивать»,

При Империи в Париже существовала одна из таких гогетт — «Современный погребок». Это был вполне благонамеренный кружок, его собрания посещали даже академики, и глава его Дезожье, благосклонно встретивший новичка Беранже, категорически противился проникновению в песни каких бы то ни было политических намеков. Символ веры «Погребка» выразил один из его знатных посетителей, пропевший однажды песню с игривым рефреном: «Станем смеяться, петь, любить, пить — таковы четыре заповеди моей морали».

Беранже привлекала эта жизнерадостная непосредственность. Он тоже был не прочь воспеть прелести возлюбленной и чашу бодрящего искристого вина; прогуляться в сказочную страну обжор, где реки шампанского текут в сахарных берегах и куда нет входа педантам, постникам и святошам; посмеяться над незадачливым рогоносцем или рассказать анекдот о бурной молодости старушки, наставляющей своих внуков в искусстве веселиться. Но в песнях Беранже нет-нет да и проскальзывали такие ноты, каких не знала верноподданническая муза «Погребка»: так уж у него выходило, что в дворцовых палатах люди непременно томятся от скуки, тогда как душевная щедрость и звонкий смех посещают лишь холодные чердаки, где обитают беззаботные оборванцы («Беднота»). Правда, эти бедняки делают вид, будто не догадываются, что спать в мягкой постели ничуть не хуже, чем на соломе, но зато какой надежной броней против жизненных невзгод служит оптимизм неисправимым гулякам из песенок «Бедный чудак», «Как яблочко румян», «Deo gratias эпикурейца». Без него они бы пропали: ведь все беды — и проливной дождь, и долги, и юре с его рассказами о дьяволе и адских мучениях — казалось, сговорились повергнуть их в уныние. Но не так-то просто их сломить — недаром в них течет кровь непокорных вольнодумцев и бражников, некогда восседавших за столом достославного Пантагрюэля,

любимца старого мэтра Жана Рабле:

Два стула, стол трехногий,
Стакан, постель в углу,
Тюфяк на ней убогий,
Гитара на полу,
Швеи изображенье,
Шкатулка без замка...

Ой ли! Вот все именье
Бедняги-чудака.

...Ты, бедный, — ослепленный

Богатствами других,

И ты, богач, — согбенный

Под ношей благ земных,

Вы ропщете... Хотите

Чтоб жизнь была легка?

Ой ли! Пример берите

С бедняги-чудака.

«Бедный чудак»

Пер. В.Курочкина

С. И. ВЕЛИКОВСКИЙ

ПОЭТЫ ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ
1789-1848 годов

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Впрочем, не только на собственную жизнь, но и на весь окружающий мир эти веселые кутилы и их создатель смотрели как-то иначе, чем вышколенные наполеоновской пропагандой писаки. При живом императоре поэту вдруг понадобилось вспоминать о легендарном короле Ивето, чье имя вовсе и не упоминалось в ученых историях, а красовалось на вывеске кабачка в предместье. Этот владыка очень походил на патриархального Грангузье, но зато был полной противоположностью здравствовавшему правителю: он предпочитал ночной колпак золотой короне, плевать хотел на ратную славу, вполне довольствуясь королевством, которое за день объезжал верхом на смирном осле, а что касается податей, то брал лишь по полной кружке с каждой бочки вина. Когда же он благополучно почил, подданные искренне сокрушались, и память о его деяниях сохранилась в веках. Лукавая ирония, заключенная в иносказании песни «Король Ивето», была очевидна, и полиция Наполеона не замедлила пуститься по следам анонимного песенника, решившегося на такую дерзость в пору всеобщего онемения. Не желая, чтобы пострадали люди невинные, на которых падало сначала подозрение, Беранже объявил о своем авторстве. Имя его стало известно повсюду и с тех пор много десятилетий не сходило с уст демократической Франции.

Слава не изменила образа жизни Беранже. По-прежнему каждое утро он отправлялся в канцелярию Университета, где служил в качестве экспедитора за мизерное жалованье. Вечерами возвращался в свое скромное жилище, где его ждала Жюдит Фрер, ставшая спутницей всей жизни поэта. Приветливый и великодушный, искренне озабоченный судьбами родной страны, «о никогда не претендовавший на роль политического вождя, остроумный собеседник и преданный друг, Беранже умел располагать к себе всех знавших его. При жизни он был связан и даже близок с видными государственными деятелями, журналистами, философами, его неоднократно пытались ввести в «большой свет». Но он сторонился шумных сборищ и роскошных салонов, любил с добродушным юмором рассказывать, сколько хлопот доставляет ему парадный фрак, в котором надо являться на приемы. Не раз ему предлагали посты и крупные пенсии, кресло в Академии, но он наотрез отказывался от всяких почестей.

В его скромности хотели видеть показное самоуничижение, «позу Диогена». На эти упреки поэт отвечал, что ему, потомку мужиков, не раз поднимавшихся с вилами и топорами против разбойников-рыцарей, не гоже подольщаться к власти, что он всю жизнь стремился завоевать благосклонность лишь тех, чей удел — беды и нищета:

Я старых грамот не имею,

Как каждой истый дворянин;

Лишь родину любить умею,
простолюдин я — да, простолюдин,
Совсем простолюдин.

«Простолюдин»

Пер. М.А.Михайлова

Кровно связанный с народом образом жизни, складом таланта, самим видением мира, Беранже действительно был звонким поэтическим запевалой французской демократии первой трети XIX в. «Очень может быть,— писал Добролюбов,— что он не выработал своих воззрений с последовательностью и строгостью теоретика, но он ясно сознавал и сильно чувствовал их инстинктом своей благородной природы. Инстинкт этот далеко возвышался над мелкими интересами враждебных партий: он всю силу свою направлялся в одну сторону — к достижению блага народного... Гуманное чувство самой чистой и справедливой любви к народу и к его благу действительно, а не нарицательному только, выражается во всех почти песнях Беранже».⁴⁶

Падение Империи само по себе не принесло певцу миролюбивого добряка Ивето особенных огорчений. «Мое постоянное и восторженное восхищение гением императора, обожаемого народом, видевшим в нем представителя победоносного равенства, — это восхищение и обожание, сделавшее со временем Наполеона самым благородным героем моих песен,— никогда не мешало мне замечать все растущий деспотизм Империи. В 1814 году в падении колосса я увидел только несчастье отечества, перед которым республика научила меня преклоняться». Больше всего Беранже был уязвлен нашествием чужеземных армий и наглостью дворян, которые за долгие годы эмиграции «ничего не забыли и ничему не научились».

В тот день, когда войска союзных монархов вступали в Париж, он стоял в толпе рабочего люда, в бессильной ярости сжимая кулаки. Накануне он вместе с соседями по предместью тщетно пытался добыть оружие. Но Наполеон боялся вооруженного народа гораздо больше, чем Бурбонов: французская столица капитулировала без боя. И вот между рядами парижан, теснившихся на тротуарах, проходили иностранные полки, а в их обозе — изгнанные два десятка лет назад, изрядно пообтрепавшиеся на чужбине, но по-прежнему полные сословной спеси эмигранты во главе с жирноголовым Людовиком XVIII и его братом, исступленным фанатиком графом д'Артуа, будущим королем Карлом X. Казалось, стрелки часов истории повернули вспять, и словно из-под земли возникли призраки былого средневековья — иезуиты, мечтающие о кострах для еретиков, сеньоры, чванящиеся предками-крестоносцами, монарх «волею божьей», иерархическая лестница в обществе, церкви, искусстве.

Но призраки остаются призраками: во Франции времен Реставрации не много было людей, твердо веривших в надежность этого воскресения из мертвых. В том числе и среди самых рьяных приверженцев этого исторического анахронизма. Необоримое зло рождает трагические раздумья и гневный сарказм, призраки вызывают смех. И Франция смеялась над допотопным фарсом, в течение пятнадцати лет неуклюже разыгрываемым на политических подмостках Реставрации. Смеялась даже тогда, когда ее пытались поставить на колени с помощью погромов и военных судов. Смеялась, читая «письма» хитроумного «винодела», составленные памфлетистом Полем-Луи Курье, и «героикокомические» эпопеи о министрах, написанные поэтами Бартеlemi и Мери. И особенно заразительно — распевая песенки своего любимца Беранже.

Вернувшиеся аристократы похвалялись подвигами, якобы совершенными ими ради отечества. А Беранже рисовал торжественный въезд «мученика эмиграции» в его прежние земли: потрясая саблей, на дряхлой кляче, порядком поотощавшей на заморских хлебах, спесивый бахвал предается радужным мечтам о почестях, которые на него отныне посыпятся, о доходах, которые он выбьет из строптивного мужичья, о праве первой ночи, которым он вновь осчастливит округу («Маркиз де Караба»). Церковь обещала очистить от скверны погрязшую в грехах паству. А Беранже рассказывал о плутоватых кюре, проповедующих с соборной кафедры умерщвление плоти, а дома предающихся

весьма грешным утехам («Добрый пастырь»), или сочинял анекдот о том, как глава иезуитов отравил самого сатану, переполошив всю монашескую братию, лишившуюся пугала, которым она страдала божий люд, и как ловкий отравитель, заступив на место своей жертвы, оказался куда более свирепым, чем одряхлевший повелитель ада («Смерть сатаны»). Столпы монархии хвастались тем, что даровали французам демократию, создав Палату депутатов. А Беранже заставлял толстопузого депутата, подхалима и чревоугодника, которому немало перепало от правительства за верноподданническое голосование, отчитываться в своей «доблестной» деятельности перед избирателями, рекомендуя им «поменьше есть», ибо надо же увеличить доходы министров, чтобы они могли задавать роскошные обеды в честь него, «избранника народа» («Пузан, или Отчет депутата», «Пузан на выборах 1819 года»). Для дерзкого песенника не существовало никаких запретов, и сами Бурбоны, претендовавшие на возрождение величия и блеска французской монархии, предстали в его куплетах как «бесконечно малые бурбоны», приведшие страну к крайнему измельчанию:

Мелки шпиончики, но чутки;
В крючках чиновнички ловки;
Охотно попики-малютки
Им отпускают все грешки.
Блестят галунчики ливреек;
Весь трибунальчик удручен
Караньем крошечных идеек, —
И все командует Бурбон.
Дымится крошечный заводик,
Лепечет мелкая печать,
Без хлебцев маленьких народик
Заметно начал вымирать.
Но генеральчик на лошадке,
В головке крошечных колонн,
Уж усмиряет «беспорядки»...
И все командует Бурбон.

«Будущность Франции»

Пер. В. Курочкина

В этом королевстве суетливых пигмеев сатирик ощущает себя Гулливером на острове лилипутов: их козни, подчас весьма зловредные, — всего лишь карликовая возня, заслуживающая разве что презрительного вышучивания. Смех народного песенника пронизан уничтожающей насмешливостью — смесью лукавства, язвительной издевки и заразительного озорства. За кажущейся прочностью Реставрации Беранже безошибочно угадывает немощность, обреченность. «Мелюзга» — назвал он одну из своих песенок, наградив меткой кличкой правителей государства-ископаемого. Кичливое племя карликов устраивает на могиле рухнувшего гиганта — Наполеона — фарс дележа трофеев: с его мечом на боку каждый из них выглядит огородным пугалом; его скипетр слишком тяжел для их холеных рук, больше привыкших к хлысту; его походного сюртука достанет, чтобы сшить десяток мундиров для коронованных особ. И даже завладев всеми доспехами императора, brave вояки не перестают испуганно вздрагивать от каждого шороха: у страха глаза велики, так что ничего не стоит принять малого ребенка за тень восставшего из гроба полководца. Этот последний уничижительный штрих окончательно обнажает призрачность, балаганную невсамделишность торжества «победителей», своими потешными повадками неуклюже подделывающихся под побежденного.

В изобретении таких карикатурных ситуаций Беранже совершенно неистощим. Отечественная история и библейские книги, фольклорные сказки и повседневный быт, соленые анекдоты и античные предания — все служит ему источником забавных иносказаний. Тупость здравствующего монарха была притчей во языцех, и песенник — о, конечно же, вполне в духе своей христианнейшей эпохи! — вспоминал библейскую легенду о царе вавилонян, который, выжив из ума, однажды обернулся быком и долгие годы почитался приближенными льстецами светочем мудрости, пока народ не скинул мычащего

повелителя с трона, отдав тушу на съедение его бывшим министрам и жрецам («Навуходоносор»). Для развенчания показного ханжества церковников у неумолимого насмешника в запасе добрая дюжина остроумных, метких в своей комической фантастике историй, наподобие рассказа о переполохе в божьем царстве, учиненном резвой Марго, которая выкрала у хранителя райских врат апостола Петра ключи и впустила в святую обитель инквизиторов во главе с самим папой, доселе пребывавших в аду, как и положено закоренелым грешникам («Ключи от рая»). В связи с коронацией здравствующего «католического величества», происходившей в Реймсе с соблюдением всего исстари заведенного ритуала, кстати припомнить, как захудалый предок теперешнего помазанника в ходе такого же обряда споткнулся о меч Карла Великого, которым его опоясали, и грохнулся наземь посреди собора («Карл III Простоватый»). Проходимцев, прислуживающих любому режиму, всегда служа лишь собственному благополучию, Беранже заклеивает в биографии паяца, что всю жизнь упоенно кривлялся и плясал на потеху всякому новому хозяину («Паяц»); возрождение обветшавшей рутины осмеет в размышлениях старьевщика, бойко торгующего некогда доставшимися ему как ненужный хлам шляпами с перьями и туфлями на высоких каблуках, модными до революции («Старье берем, старье даем!»). Каждое уподобление, снижая государственные дела до анекдотического происшествия, бытовой сценки или кукольного спектакля, как бы выставляет напоказ их убогую изнанку, скрытую под внешней благопристойностью и пышными словесами.

Особенно обнаженно эта неприглядно смехотворная изнанка проступает тогда, когда Беранже, оставив эзопово иносказание, дает слово самим актерам своей песенной буффонады. Словно застигнутые врасплох в момент самых своих заветных, не подлежащих огласке размышлений, они бесстыдно выбалтывают все, что у них на уме. Распутная маркиза перебирает вереницу любовников — от камердинера до депутата, от проповедника до лихого гусара, которых она благосклонно допускала до своей аристократической постели («Маркиза де Претентай»); незаконный отпрыск сиятельных негодяев строчит прошение о даровании ему знатного титула в знак признания заслуг его предков — содержанок, картежников, обжор, пьяниц («Отпрыск знатного рода»); вновь облачившиеся в черные рясы монахи мечтают о министерских постах, которыми их наградит благодарная монархия за расправу с крамольниками-философами («Капуцины»),

В этих саморазоблачительных монологах прозрачный намек уступает место пародийному шаржу. Беранже виртуозно умел переиначить стиль канцелярский, ораторский, официальный, церковно-литургический. Среди его песен есть челобитная (породистых собак!), жалоба-ходатайство (панельных девиц), трактат (для легкомысленной Лизетты), циркуляр, депутатский отчет, министерская нота, шутливая эпитафия, памятная записка, панегирик, некролог, даже донос. В мастерстве пародиста, то в духе парламентского краснобайства расписывавшего министерские обеды, то заставлявшего богохульствовать небесного отца, то вкрапчивавшего в торжественный слог католической службы разговорно-бытовое просторечие и даже арго, Беранже не знает себе равных среди французских поэтов XIX в.⁴⁷ У него жизнерадостный эпикуреец в манере фамильярного панибратства творит молитву богу — создателю виноградной лозы; песенник сыплет каламбурами, в которых не поймешь, идет ли речь о прелестях гризетки или неземной благодати творца, рифмует гасконское ругательство со словом «рай», призывает, как истый католик, почтить память благочестивого головореза, удобно сочетавшего святость с кутежами:

Краснощекий и плечистый,
Ром он часто попивал
И в борделях бушевал.
Все же душу блюл он чистой:
Причащался весельчак
Раз в неделю, натошак.
«Плач о смерти Трестальона»

Пер. Вал. Дмитриева

Долго сносить публичное посрамление властей и церкви, которым изо дня в день занимался Беранже, Реставация, конечно, не намеревалась: дважды, в 1821 и 1828 г., он привлекался к суду. И каждый процесс едва ли не больше, чем сами песни, заставлял французов потешаться над недалёковидными правителями. В день первого судебного разбирательства толпа сочувствующих у здания, где оно происходило, «была такой многочисленной и плотной, что судьи принуждены были влезать в окошко, а подсудимый рисковал не дойти до подножия судилища, хотя он беспрестанно повторял толпе, как тот мошенник, которого вели на виселицу: "Господа, без меня не могут начать!"» Поэт был осужден за сборник 1821 г. «Песни» и заключен в тюрьму Сент-Пелажи, а через несколько дней его друзья издали — разумеется, с целью верноподданнически возвеличить справедливых судей! — брошюру «Суд над песнями П.-Ж.Беранже» со стенографическим отчетом о заседаниях, включавшим все инкриминированные «крамольные» стихи. Правительству оставалось пожинать плоды рекламы, созданной им самим мятежному песеннику. Еще раз суд Реставации плюхнулся лицом в грязь, когда в ответ на осуждение книги песен 1828 года по всей стране была проведена подписка с целью покрыть штраф и судебные издержки процесса, а в камере Беранже в тюрьме Ла Форс перебивало такое количество посетителей, что по выходе на свободу ему с полгода ежедневно пришлось делать по два-три ответных визита. Накануне Июльской революции скромный песенник вырос в заметную фигуру общественной жизни Франции и крупнейшего национального поэта.

В тюрьме Ла Форс Беранже посетили молодые вожди романтиков — Гюго, Сент-Бёв, Дюма. Ни один из них не разделял политических идей народного песенника: в камеру заключенного их привело восхищение его дерзким искусством, расшатывавшим устои классицизма, против рутины которого восставали и они. Ибо Беранже задолго до «Предисловия к Кромвелю» Гюго делом доказал, что для поэта не может быть слов-патрициев и слов-плебеев и литература равно черпает из всех сокровищниц народной речи; задолго до «Стихотворений и мыслей Жозефа Делорма» Сент-Бёва он провозгласил обыденное, повседневное достойным занять свое место в поэзии; задолго до «Медитаций» Ламартина и поэм Виньи он понял, что поэзия — не зарифмованные рассуждения, но лирический порыв, яркий образ, проникновенная исповедь души. До сих пор песенников относили скорее к разряду шутов, чем поэтов: Руже де Лиль сердился, когда «Марсельезу» называли песней. Беранже поднял опальный жанр до истинного искусства. Он заставил песню дышать великими и малыми страстями своего века, он вознес ее на вершины, с которых видны судьбы родины и человечества, и привел ее в тесную каморку бедняка. И под пером искусного мастера старинные куплеты с нехитрым припевом обернулись язвительным памфлетом, трепетным признанием, гражданской проповедью или игривой шуткой, драматической сценкой или грустным воспоминанием, анекдотической новеллой, дружеским посланием. Приверженец одного жанра, Беранже был поэтом широкого диапазона — сатириком, рассказчиком, лириком. Писал он медленно и трудно, неделями бился над строчкой рефрена или рифмой, и даже в самые плодотворные времена не мог создавать больше дюжины песен в год. Но зато каждая из них была чеканной миниатюрой, изящество и простота которой скрывали тончайшую работу ювелира слова. Недаром такие разные современники, как Стендаль, Теккерей, Белинский, видели в нем великого поэта, а взыскательный Гёте говорил, что бесхитростные песенки Беранже «полны такой грации, такого остроумия и тончайшей иронии, они так художественно совершенны и написаны таким мастерским языком, что возбуждают восхищение не только во Франции, но и во всей образованной Европе».

Застрельщик того великого обновления, которое пережила французская поэзия с приходом в нее романтиков, Беранже никогда, однако, не принадлежал к их школе и шел своим, особым путем, нередко далеко обгоняя своих младших современников. В ту пору, когда воображение поборников романтизма еще блуждало в девственно диких лесах и пустынях дальних стран, уносилось мечтой во времена библейских пророков или пленялось преданиями седой старины, народный песенник уже открыл поэзию городских улиц, «где у ворот судачат и сплетничают соседки, где просит милостыню несчастная старуха, когда-то знаменитая певица, где маркитантка подносит стаканчик своим старым боевым друзьям, где на коврике кувыркается угодливый паяц, где дает представление очаровывающий толпу, острый на язык Тюрлюпен и где, как воплощение бренности всего земного, проходит старьевщик, скупающий раззолоченные мундиры павшего режима... Из города Беранже поведет читателя в деревню, но не в «замок» помещика, а в простую крестьянскую, крытую соломой хижину, где баюкает внучат старый инвалид, где по вечерам старая крестьянка рассказывает о Наполеоне, где только что умер бедный труженик Жак, где плачет с детьми рыжая Жанна».⁴⁸ Своей музой поэт избрал дочь парижского предместья — бойкую и великодушную, чуть ветреную и нежную, беззаботную и смышленную. Звали эту вдохновительницу песенника совсем обычно — Лизетта. Ее стихия — шумное веселье, но наедине с поэтом в мансарде она так же очаровательна, как в кабачке на пирушке друзей. Ей по душе проделки над сластолюбивыми монахами и заносчивыми светскими дамами, с нею можно поболтать о политике, соседских новостях, фасоне шляпки, последней речи папы, и только грозные проповеди кюре да разговоры ученых педантов вызывают у нее неудержимую зевоту. Под стать ей и ее приятели — любимые герои Беранже: закаленный в походах ветеран, бережно хранящий изорванное боевое знамя в память о недавней славе французских армий («Старое знамя»), заботливая солдатская мать-маркитантка, умевшая в трудную минуту подбодрить уставших и развеселить приунывших («Маркитантка»); весельчак Тюрлюпен, некогда бравший Бастилию, затем солдатом, исходивший пол-Европы, а ныне балаганный шут, своих подмостков, отпускающий весьма колкие остроты и адресу чернорясников-монахов, чванливых вельмож и самого короля, к которому он не собирается идти с визитом, ибо тот ведь в знак приветствия «не снимет корону, если я сниму колпак» («Надгробное слово Тюрлюпену»). Беранже — первый французский поэт, для которого простолудин перестал быть безликим человеком толпы, сделавшись самобытной личностью — с неповторимым складом ума и чуткой душой, вовсе не пустячными повседневными заботами и страстной думой о нуждах родной страны.

После потешной галереи схема, где иронической выдумкой сатирика пригвождены к стенке карикатурные изображения кривляющихся ничтожеств, пыжащихся прослыть вершителями судеб Франции, песни о простых соотечественниках Беранже вводят в мир природной чистоты и непоказного дружелюбия, жизнестойкости и гражданского горения, в мир, где мечты окрылены и трагедии дышат суровой подлинностью правды.

Тесные рамки куплетной миниатюры отнюдь не помеха песеннику, умеющему скупым штрихом, едва уловимым поворотом интонации, самым отбором слов создать портрет поразительной глубины. Нужна простота очень мудрого художника, наблюдательнейший глаз и блистательное мастерство, чтобы рассказать о расстреле по приговору военного трибунала так безыскусно, как это сделал Беранже в «Старом капрале» — песне, ставшей благодаря переводу Курочкина и музыке Даргомыжского одним из шедевров русской романсной классики. На всю песню лишь одна портретная деталь — трубка осужденного, зажженная на дорогу и почти погасшая при подходе к месту казни. О скольких сражениях эта обуглившаяся солдатская носогрейка слышала у походных костров, когда ее хозяин, пригубив от круговой чарки, неторопливо заводил беседу с желторотыми новобранцами! Беранже нет нужды что-либо добавлять к этому точно найденному штриху — воображение слушателя уже

само без труда дорисует облик бывалого ветерана. Все остальное подскажет склад речи — сдержанной и отрывистой, потому что не раз смотревший в лицо смерти воин не приучен ко всяким там сентиментам и словесам умников, полной привычных уставных терминов, строевых команд и солдатских словечек, без которых никак не обойтись служаке, даже смерть именуящему «бессрочным отпуском» и на последнем своем марше по привычке отсчитывающему шаг:

В ногу, ребята! Раз! Два!

Грудью подайся!

Не хнычь, равняйся!..

Раз! Два! Раз! Два!

А за недолгие минуты, пока тлеет табак в трубке, в памяти, словно повинуюсь тяжелому рубленому ритму поступи конвойных, всплывает честно прожитая жизнь: детство в деревне, где до сих пор ждет старуха мать; славная боевая страда, когда, как игрушечные, опрокидывались королевские троны и орденский крест зарабатывали в рукопашных схватках; отступление по равнинам России с сынишкой полкового барабанщика на руках; ссора с сопляком-офицером — из тех, новых щелкоперов, что сменили наполеоновских командиров; занятия с безусыми рекрутами, которым теперь предстоит расстрелять своего наставника, и наконец — отказ повязать на глаза косынку перед дулами нацеленных в грудь ружей. Трагедия капрала не просто в том, что он не ужился с наглым юнцом, поставленным над ним. Он знает, что такое воинская дисциплина, и согласен — «для примера должно его расстрелять». Но его переполняет горечь оттого, что знававшая героические времена армия, которой он отдал лучшие свои годы, переходит под начало к дворянчикам, добывающим чины на придворных раутах, а ему, ветерану, приходится получать пулю от воспитанных им солдат. Заслуги перед родиной, личное мужество, высокое сознание долга, кровью добытый опыт, — все это при Реставрации потеряло всякую цену, никому не нужно. Будучи запечатлен с изумительной психологической достоверностью, случай, обычный для армейских буден эпохи, несмотря на предельную сжатость песенного рассказа, приобретает масштабы подлинно исторической драмы.

В духовно щедрых, стойких перед лицом жизненных невзгод, независимых героях песен, написанных Беранже в 1820-х годах, немало от их жизнерадостных предшественников — беззаботных балагуров «Современного погребка». Но вместе с поэтом заметно повзрослели и его любимцы: их кругозор уже не ограничен мансардой и кабачком; выйдя на широкие просторы национальной жизни, они примкнули к той Франции, которая в черную пору Реставрации свято хранила память о героических заветах прошлого и настороженно ждала, когда пробьет час вновь сбросить ненавистное иго.

Этот час был не за горами, и инстинкт народного поэта подсказал Беранже его приближение. Старинное предание гласило, будто всякий раз, когда коронованным властелинам Франции грозила беда, в королевском дворце по ночам появлялся красный человечек. Ходили слухи, что его видели накануне казни Людовика XVI, а затем он снова бродил по коридорам перед крахом Наполеона. В те дни, когда правительство Карла X готовилось потуже затянуть путы на непокорной Франции, Беранже поведал о своей встрече с метельщицей Лувра, вновь напуганной гримасами призрака:

Теперь, ребята, дайте слово

Не выдавать вовек:

Уж третью ночь приходит снова

Мой красный человек

Хохочет и свистит,

Духовный стих твердит,

С поклоном оземь бьет копытом.

А с виду стал иезуитом,

С. И. ВЕЛИКОВСКИЙ

**ПОЭТЫ ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ
1789-1848 годов**

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Молитесь, чтоб творец
Для Карла спас венец!
«Красный человечек»
Пер. В.Левика

Через недолгий срок пророчество сбылось: 26 июля 1830 г. парижане взяли за оружие, а спустя три дня Бурбоны бежали из Франции, на этот раз уже навсегда.

Весть о начавшихся волнениях застала Беранже в деревне под Парижем. Он немедленно вернулся в город. В течение «трех славных дней» революции его можно было встретить в редакции газеты «Насьональ», где находился штаб восстания, на собраниях, среди баррикадных бойцов. Он выступал с горячими обращениями к молодежи, давал отпор попыткам либеральных депутатов найти пути соглашения с правительством. Республиканцы видели в нем одного из своих вождей. Однако в тот день, когда решался вопрос о будущей форме правления, Беранже высказался за парламентскую монархию. Угроза гражданской войны его пугала, народ казался недостаточно зрелым, а конституционная монархия представлялась мостиком для спокойного перехода к республике. Когда 30 июля на собрании республиканцев Беранже взял слово, зал слушал его речь отчужденно, и, если бы не заслуги народного песенника, ничто не помешало бы еще не остывшим после недавнего боя повстанцам освистать и прогнать его с трибуны. На другой день Беранже покинул Париж.

Но поэту было не по пути и с монархией «короля-мещанина» Луи-Филиппа. Он не собирался участвовать в дележе чинов, доходов, почестей, которым занялись его бывшие друзья, либеральные банкиры. Впрочем, цену им он хорошо знал и раньше, заявляя, что они должны благодарить его не за песни, сложенные против их общего врага — Реставрации, но за те, которые он не сложил против них самих. На все предложения этих людей Беранже отшучивался: его звали занять пост министра просвещения — он просил подумать об ущербе, который нанесет делу воспитания, рекомендовав принять свои песни «в качестве учебных пособий для институтов благородных девиц»; его приглашали к королю, он же отвечал, что «слишком стар для того, чтобы заводить новые знакомства», да и не по себе ему в роскошных дворцовых покоях:

Здесь, во дворце, я предан недоверью,
И с вами быть мне больше не с руки.
Счастливый путь! За вашей пышной дверью
Оставил лиру я и башмаки.
В сенат возьмите заседать Свободу, —
Она у вас обижена совсем.
А я спую на площадях народу, —
Так хорошо на свете быть никем!

Пер. Вс.Рожественского

Новые правители много бы дали, чтобы увидеть Беранже среди тех, кто их восхвалял, но поэт заявил, что его куплеты свергнуты с трона вместе с предметом их насмешек — Бурбонами, что его муза, воспев в траурном реквиеме («Июльские могилы») священные для народа гробницы, где покоится прах солдат, рабочих, студентов, павших в дни восстания, жаждет покоя как старый, израненный ветеран.

Тем временем события шли своим чередом, и Франция была далека от успокоения. На баррикадах республиканских восстаний гибли юноши, совсем недавно опрокинувшие Реставрацию, по обочинам дорог брели бездомные крестьяне, изгнанные из родных деревень голодом и податными инспекторами; лионские ткачи под черными знаменами шли в бой против правительственных войск. И, как всегда, верным эхом народного недовольства откликалась песня. Увидев, как вновь «подмалевывают ветхий трон», Беранже пригласил песню «опять надеть корону» и облачиться в сатирические доспехи — «трехцветные и без ливреи».

«Люди и таланты отсутствуют... все идет как нельзя хуже», — горько признавался он через четыре месяца после июльского восстания 1830 г., а несколько лет спустя с отвращением сравнивал буржуазную монархию с «потокм грязи, в которую нас заставляют погружаться все глубже и глубже». На смену допотопным пугалам вроде маркиза Караба, в суматохе опять оседлавшего свою кобылку, пришел новый хозяин — оборотистый мещанин, записной краснойбай прилавка и мастер выуживать рыбку в мутной воде. В глазах Беранже он не был смешон — скорее омерзителен. Он напоминал то скользкую, равнодушную к чужому горю улитку, блаженно переваривающую обильную пищу, забившись в свою раковину-домовладение («Улитки»); то жирного паразита — «в июльский день родившегося» червя, упорно подтачивающего корни дерева Франции, не обращая внимания на то, что некогда сочные плоды становятся высохшим и кислым гнильем («Черви»). Желчно клеймил песенник орду мошенников, нашедших золотую жилу в биржевых спекуляциях — жилу столь же благодатную, как промысел с кистенем, которым некогда занимались разбойники болотистых лесов Бонди близ Парижа. Торгаши, поклоняющиеся циничной морали «деньги не пахнут», недалеко ушли от своих предшественников — бандитов с большой дороги:

Мы все поклонники Ваала.
Быть бедным — фи! Что скажет свет?..
И вот — во имя капитала —
Чего-чего в продаже нет!
Все стало вдруг товаром:
Патенты, клятвы, стиль...
Веспасиан не даром
Ценить учил нас гниль!..
Всяких званий господа,
Эмиссары
И корсары —
К деньгам жадная орда —
Все сюда,
Сюда! Сюда!
«Бонди»

Пер И. и А. Тхоржевских

При виде этого беззастенчивого глумления над совестью и честью Беранже одолевали горестные думы о тех, за чей счет пухли карманы биржевиков. Никто во Франции больше не платил церковную десятину и не отбывал барщину у помещика, но легче ли стала участь труженика? По-прежнему ночует в придорожной канаве бродяга-нищий; некогда он протягивал руку у ворот дворянского замка, ныне вымалывает кусок в подъезде банкирского особняка («Старый бродяга»). Выросли внуки инвалида-сержанта, которых тот некогда баюкал в колыбели. Но не о жене ли одного из них рассказывает надрывный плач («Рыжая Жанна»), в котором изливает свою скорбь мать, оставшаяся без кормильца-мужа с крошками-детьми на руках? И не из их ли деревни та молодая крестьянка, что однажды утром тщетно старалась разбудить своего мужа Жака, скончавшегося ночью от непосильного труда и вечных забот:

Бедные! Бедные! Весь наш излишек —
Мужа лопата да прялка жены;
Жить ими, подать платить мы должны
И прокормить шестерых ребятишек...
Нет ничего у нас! Раньше все взято...
Даже с кормилицы нивы родной,
Вспаханной нашею горькой нуждой,
Собран весь хлеб для корысти проклятой.
Встань, мой кормилец, родной мой, пора!
Подать в селе собирают с утра.

«Сон бедняка»

Пер. В. Курочкина

До сих пор бедняки Беранже верили, что достаточно убрать со знамени Франции бурбонские белые лилии, и жизнь пойдет на лад. Теперь они начали понимать, что судьба народа мало меняется от смены правительственных вывесок, и при буржуазной монархии хлеб простолюдина не менее горек, чем при полуфеодальной Реставрации. Старый песенник по-прежнему старался идти в ногу с беспокойно ищущей демократической мыслью своей эпохи — эпохи начавшегося кризиса буржуазной революционности и широкого обращения передовых умов к утопическому социализму.

Чем трагичнее были раздумья Беранже о настоящем, тем увлеченнее порыв к будущему. «Смерть безумцам!» — злобно кричал вслед социалистам разбогатевший лавочник, и ему вторили улюлюканьем продажные публицисты и ружейными залпами — каратели. «Слава правдоискателям, чья мятежная мысль пророчески освещает пути человечества», — отвечал Беранже:

Ждет Идея, как чистая дева,
Кто возложит невесте венец.
«Прячься», — робко ей шепчет мудрец,
А глупцы уж трепещут от гнева.
Но безумец-жених к ней грядет
По полуночи, духом свободный,
И союз их — свой плод первородный —
Человечеству счастье дает...
Господа! Если к правде святой
Мир дороги найти не сумеет —
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой!..
Если б завтра земли нашей путь
Осветить наше солнце забыло —
Завтра ж целый бы мир осветила
Мысль безумца какого-нибудь!

«Безумцы»

Пер. В.Курочкина

Беранже всегда был оптимистом — в ту пору, когда беззаботно хохотал вместе с завсегдатаями погребков, и в годы, когда язвительно иронизировал над Реставрацией. Но, быть может, никогда раньше поэзия юношеского безрассудства, романтика дерзкой мечты и героического подвига во имя грядущих поколений не звучала у него так проникновенно и страстно. Он прожил не бедную событиями жизнь, много передумал, знал, видел. И на склоне лет, когда в голову уже не раз приходили грустные стариковские мысли — отголоски их слышны и в иных стихах, — когда все чаще тянуло, отвернувшись от городской суеты, забыться среди умиротворенных полей и вечернего благоухания цветников, из-под пера Беранже выходили пророческие песни надежды, песни веры в необоримость разума, песни мечты о золотом веке мира и дружбы, который непременно наступит. Залог свершения давних народных чаяний — победный полет юной и прекрасной Идеи, которую не остановят ни приговоры судей, ни проклятия церковников, ни тюремные казематы. Гибнут мученики, вышедшие на баррикады во имя лучезарной Идеи счастья всех людей, но из пепла поражений она вновь встает, еще более закаленная и уверенная в себе, и снова устремляется к небесам, спасая знамя побежденных («Идея»). Близок день, когда все ее приверженцы сольются воедино и в бушующем потоке возмущения найдут свою погибель земные владыки:

Валы кипят и с ревом налетели
На тех, кто жил от всех забот вдали:
Они ковчег построить не успели...
Потонут все бедняжки-короли!..
«Пророк, скажи, кто океан сей грозный?»
«То мы — народы... Вечно голодны,
Освободясь, пойдем мы, хоть и поздно,
Что короли нам вовсе не нужны.

Чтоб покарать гонителей свободы,
Господь, на них наш океан пошли!
Потом опять спокойны станут воды:
Погибнут все бедняжки-короли».

Пер. Вал. Дмитриева

Чутье и на этот раз не изменило поэту: через год после создания песни «Потоп» Июльская монархия была сметена Февральской революцией.

В третий раз на своем веку Беранже стал очевидцем победы восставших парижан. Но на этот раз он уже больше не помышлял о деятельной политической борьбе: мешали годы, да и пора его прошла. В жизнь вступало новое поколение, его певцы — Потье, Дюпон, Жилль, Лашамбоди — пошли дальше по пути, проложенному их учителем, ценой немалых потерь и жестоких разочарований открывая истины, неведомые их наставнику. Беранже это понимал, и когда, памятуя о его заслугах перед страной, народ избрал его депутатом в Учредительное собрание, старый поэт отклонил эту честь, решительно заявив, что его место принадлежит более молодым, полным жизни борцам. Но ничто не мешало ему наедине с самим собой по-прежнему размышлять о происходящем: мысль отнюдь не утратила остроты, старческая рука крепко держала в руке испытанное оружие песни. Когда французские буржуа, напуганные в июле г 1848 г. «красной опасностью», предали республику и сдались на милость солдафону-авантюристу Луи Бонапарту, приближенные новоявленного императора — уже в который раз — попытались приручить Беранже. Эти заигрывания поэт использовал по-своему: хлопотал за своих друзей-республиканцев, подвергшихся преследованиям после государственного переворота 2 декабря 1851 г. Кое-кого ему удалось избавить от нищеты, тюрьмы, изгнания. Но для себя Беранже не хотел ничего, несмотря на настойчивые предложения. В глазах властей ветеран вольнолюбивой песни был по-прежнему опасен. За стариком, любившим погулять по парижским бульварам и в солнечные дни мирно отдохнуть на скамейке в Ботаническом саду, неотступно следило бдительное полицейское око. Ему даже остерегались вернуть право голоса, некогда отобранное у него судом Реставрации. Насмехаясь над этими страхами, Беранже сочинил язвительную песенку «Смерть и полиция» о том, сколько хлопот доставит властям его кончина. Ведь если он умрет, придется устроить похороны, сбегутся злонамеренные плакальщики, найдутся смутьяны, пойдут речи, а где речи — там и беспорядок: чего доброго, «колесница Империи оступится у его могилы». И обеспокоенный комиссар с присущей полицейским логикой категорически предлагает больному поэту не умирать впредь до особого распоряжения начальства...

16 июля 1857 г. Беранже скончался. В день его похорон в Париже закрылись многие мастерские, люди не суетились в модных магазинах, профессора Сорбонны читали лекции перед полупустыми аудиториями, в министерствах и банках отложили прием посетителей. На улицах и в переулках, прилегающих к кладбищу Пер-Лашез, кучками толпились рабочие в синих блузах, франтоватые журналисты, служащие, белошвейки, студенты, отставные солдаты, зеленщицы, притихшие мальчишки. На рукавах чернели траурные повязки. Говорили мало, хмуро поглядывая на шпалеры войск, выстроенные вдоль тротуаров. Несмотря на строжайшее предписание префекта полиции «шумных сборищ» и многолюдных процессий не устраивать, полмиллиона парижан пришло проводить в последний путь почитаемого всей страной песенника. При настороженном неодобрении властей и холодном блеске штыков прощалась с любимым поэтом трудовая Франция — родина, чье имя он растроганно повторял в свой смертный час:

О, Франция, мой час настал: я умираю!
Возлюбленная мать, прощай: покину свет, —
Но имя я твое последним повторяю.
Любил ли кто тебя сильнее меня? О нет!

Я пел тебя, еще читать ненаученный,
И в час, как смерть удар готова нанести,
Еще поет тебя мой голос утомленный.
Почти любовь мою — одной слезой. Прости!

«Последняя песнь»

Пер. А.Фета

В день похорон проникновенно скорбные слова некрологов, напечатанных в газетах и журналах всей Европы, предсказывали Беранже вечную славу в памяти соотечественников. Но едва отзвучали прощальные речи, как целый хор критиков затянул отходную наследию народного песенника.⁴⁹ Клерикалы не прощали ему насмешек над церковью и самим папой; приспешники Империи подозревали в республиканизме, хотя одновременно были не прочь зачислить цикл наполеоновских песен в разряд сочинений, прославлявших «маленького племянника великого дяди»; либералы, сбитые с толку этой фальсификацией, почли за благо взвалить на Беранже вину за собственные неудачи; буржуа видели в нем «подрывателя основ» и социалиста, а «аристократы духа» устами философа-скептика Ренана презрительно объявили его воплощением «мещанского здравого смысла» и вульгарного «инстинкта толпы». Напрасно горстка почитателей пыталась противостоять этому потоку беззастенчивой брани и злобных передержек. Республиканец и друг поэта Артур Арну выпустил в 1864 г. книгу «Беранже, его друзья, его враги и его критики», где с документальной тщательностью и памфлетным остроумием разрушалась творимая в официальных кругах легенда о Беранже. Жорж Санд выступила со статьей, в которой писала: «Беранже один из самых великих умов, которыми Франция должна гордиться». К голосу защитников национального поэта захотели прислушаться немногие.

Битву за Беранже, составившую один из примечательных эпизодов в наступлении декадентской критики на искусство героической поры демократии XIX в., художественная мысль передовой Франции проиграла. Итоги спора, длившегося десятилетиями, досталось подвести в начале нашего столетия снобу и цинику Реми де Гурмону, печально знаменитому разносами, которые он не раз учинял писателям, составившим гордость французской культуры. Какое дело было изощренному дегустатору от литературы до того, что песня Беранже на протяжении полувека была неизменным спутником простого француза, что эти призывные и задорные куплеты звучали со страниц журналов английских чартистов и немецких революционных газет 1848 г., что слова поэта повторяли наизусть повстанцы из отрядов Кошута и бойцы Гарибальди, парижские коммунары 1871 г., участники войны за освобождение негров в Америке, ссыльные русские народники? В приговоре Гурмона сквозила претензия на непогрешимость: Беранже — банальный рифмоплет, скорее ремесленник, чем творец. С тех пор эта оценка с незначительными вариациями пустилась кочевать из одного «солидного труда» буржуазных историков литературы в другой, на время отбросив Беранже в число полузабытых на родине поэтов. Сегодня передовая критика во Франции делает только первые шаги, стремясь вернуть народу по праву принадлежащее ему искусство великого мастера, но и по их успеху можно судить, что мудрое, острое, проникновенное слово давно умершего поэта по-прежнему сохранило достаточно юношеской жизнерадостности, чтобы вновь пройти уже однажды проделанный путь — путь к сердцу народной Франции.

Однако посмертная судьба Беранже решалась не только у него на родине. В тот самый момент, когда парижские критики усилили свои выступления против недавно скончавшегося народного певца, в петербургском «Современнике» молодой Добролюбов с негодованием отверг «странные и кривые толки аристархов об их национальном поэте».¹ Статья революционера-демократа «Песни Беранже» — не плод праздного желания лезть в чужие дела: речь шла о защите имени, издавна близкого всякому образованному русскому человеку. Первый перевод из Беранже (его ранней идиллии-диалога «Глицера»), сделанный И.Дмитриевым, появился в России в 1805 г., еще до того, как поэт по-

-настоящему вступил во французскую литературу. Пушкинское поколение превосходно знало «песенки Беранжера» в подлиннике, а с началом «натуральной школы» французский песенник стал поистине участником литературного движения в России. Белинский видел в нем могучего союзника в борьбе за слияние искусства и правды: «Беранже есть царь французской поэзии, самое торжественное и свободное ее проявление; в его песне и шутка, и острота, и любовь, и вино, и политика и между всем этим как бы внезапно и неожиданно сверкнет какая-нибудь человеческая мысль, промелькнет глубокое или восторженное чувство, и все это проникнуто веселостью от души, каким-то забвением самого себя в одной минуте, какою-то застольною беззаботностью, пиршественною беспечностью. У него политика — поэзия, а поэзия — политика, у него жизнь — поэзия, а поэзия — жизнь».¹ Петрашевцев увлекала греза о счастье народов, выраженная в социалистических песнях Беранже; В.Курочкину созвучна его заразительная веселость и пародийная ирония — в блестящих переложениях поэта-искровца она не раз обращалась против домашних российских порядков; революционный демократ М.Михайлов в своих переводах, сделанных в ссылке, уловил страстное свободолюбие мятежного французского песенника. Чрезвычайно высоко оцененная Герценом и Чернышевским, позже — Горьким, переводившаяся столь разными русскими поэтами, как Д.Ленский и Л.Мей, А.Фет и братья Тхоржевские, а в наше время — Вс.Рождественским, В.Левиком, П.Антокольским, Вал.Дмитриевым, положенная на музыку А.Даргомыжским и Ц.Кюи, многогранная поэзия Беранже прочно вошла в духовную историю русского общества. «Всякий раз, — говорилось в 1932 г. в обращении группы видных советских поэтов по поводу 75-летней годовщины со дня смерти французского песенника, — когда в нашей стране на гребне революционной волны поднималась боевая революционная поэзия, в ней четко слышались отзвуки и влияния творчества Беранже». Судьба Беранже в России, ставшей для него второй родинойⁱⁱ, — свидетельство того, что песня, родившаяся в скромной парижской мансарде, с честью выдержала самое суровое, но и самое справедливое испытание — испытание временем.

Беранже в нашей и других электронных библиотеках

«Четырнадцатое июля»

http://vive-liberta.narod.ru/biblio/folk_1.htm#Pierre

«Богиня»

Ю.Данилин. Очерк французской политической поэзии XIX в.

http://narod.ru/disk/8689964000/dan_poet1.pdf.html

Глава из книги «Писатели Франции»

С. И. ВЕЛИКОВСКИЙ

(сост. Е.Эткинд)

М.Барро. Беранже

**ПОЭТЫ ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ
1789-1848 годов**

Статьи в Литературной энциклопедии:

Демократическая и революционная поэзия

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Пьер-Жан Беранже

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

ГРАЖДАНСКАЯ ПОЭЗИЯ на ПУТЯХ РОМАНТИЗМА

О Г Ю С Т Б А Р Б Ъ Е

В последние годы Реставрации залы Парижских театров, редакции журналов и газет, мастерские художников, квартиры писателей нередко становились ареной ожесточенных сражений между приверженцами привычных, сложившихся еще в классицизме понятий о прекрасном и молодыми новаторами, именовавшими себя романтиками. Стычки, отдаленно предвещавшие эти громкие баталии в искусстве, начались уже давно, на пороге XIX столетия. Сначала романтиков не замечали или отмахивались от них, как от неразумных подражателей, старавшихся перенять у чужеземцев принципы, чуждые «латинскому гению» французов. «Заблуждавшихся» пробовали было отечески

журить и наставлять на путь истины, но они не желали смириться. Тогда раздосадованные критики, истово веровавшие в совершенство завещанных дедами художественных норм, объявили неумных строптивцев сумасбродами, головы которых забиты вредным вздором. По мере того как романтики один за другим отвоевывали ключевые рубежи в искусстве, успешно соперничая своими произведениями с прославленными мастерами прошлого, ярость рутинеров возрастала, а непредубежденным наблюдателям становилось ясно, что эта борьба за обновление литературы, живописи, театра, музыки — здоровое и плодотворное движение, вызванное к жизни глубокими переменами в укладе национальной жизни и духовном мире современников.

Столкнувшись с суетными, торгашескими буднями буржуазного общества, мыслители и художники XIX столетия не только отшатнулись с презрением от господствующей в нем деляческой пошлости, но и усомнились в непогрешимости предсказаний его идейных провозвестников — просветителей. Цивилизация, пришедшая на смену средневековому застою, на поверку оказывалась царством разобщенных и развращенных наживой стяжателей-мещан. Пореволюционный мир, формально опиравшийся на продиктованные просветительским разумом правовые нормы, выглядел злой карикатурой на мечтания своих духовных отцов. История, казалось, преподнесла наглядный урок сложности жизни, не желавшей повиноваться пророческим предначертаниям даже самых искушенных в логике умов. В зыбком, чреватом парадоксальными поворотами потоке бытия сугубо рационалистическое мышление с его подгонкой живой истории под построения абстрагирующего интеллекта, с его преувеличенным преклонением перед рассудком и математическим пониманием чувства, с его механическим взглядом на человеческую природу и общество, уже не могло служить надежным проводником. Наступала пора критической переоценки идеологического наследия прошлого, в том числе и искусства классицизма, обнаружившего свою несостоятельность перед лицом новых духовных запросов.

Художникам, хотевшим быть созвучными эпохе, предстояло заново осмыслить человека и мир.

Над мещанской, «цвета плесени» повседневностью романтизм дерзко вознес независимую личность, трагически одинокую в своем небудничном страдании, титанических помыслах, испепеляющих страстях. Окаменевшая догма эпигонов Буало зачастую сводила человека к приблизительной схеме рассуждающего механизма. Отвергнув головной интеллектуализм, романтики погрузились в созерцание «тайны страстных сердец» и в загадочных потемках души, лишь изредка и мимоходом освещавшихся их непосредственными предшественниками, обнаружили сказочную россыпь художественных сокровищ. Спеша поведать о своем потрясающем открытии, порой даже не дав себе труда до конца разобраться в его природе, они щедро выплеснули свои находки в пространственных, сумбурных исповедах. Их герои — то печальные скитальцы, то мятежные бунтари — таили в себе такой жгучий пламень страстей, такую горечь сердечной муки, такое переплетение мечтательных порывов, сумрачных сомнений, томительных грез, о каких и не подозревали классики. Неизведанный материк человеческой души зачаровывал своими красотами, страшил своими безднами, заставлял плакать и ликовать. Отныне и надолго ни один художник не отваживался обойти его круглым путем.

Первооткрывательский поиск романтиков вел не только к потаенным глубинам души; одновременно они резко раздвинули исторические и географические границы художественного познания. Их герой, вырвавшись из круга обыденных забот и дел, сражался на рыцарских турнирах или переносился в легендарный мир библейской старины; бродил по закоулкам средневекового города или в рядах крестьян-повстанцев шел на приступ феодального замка; одержимый беспокойной жаждой к перемене мест, пускался в странствия по городам Испании и Италии, горным тропам Греции, пустыням Ближнего Востока. Завороженные Красочной феерией необычного, романтические покорители эпох и широт часто улавливали в зрелищах, открывавшихся их глазам, не столько

историческую истину, сколько археологическую и этнографическую экзотику — волшебный мир, куда можно было бежать от убогой серости окружения. И все же пробудившийся у романтиков вкус к национальному прошлому и цивилизациям Востока — отнюдь не праздное, ищущее терпких впечатлений любопытство. Отношению к истории как собранию назидательных притч пришло на смену ее восприятие как движущегося, бесконечно совершенствующегося процесса, в котором каждая эпоха — звено непрерывной цепи, не похожее на все предыдущие и последующие. И хотя художник-романтик обычно искал ключи к общественным законам в нравственных задачах, которые решает человечество на каждом отрезке своего восхождения из глубины столетий, даже этот идеалистический историзм наносил сокрушительный удар по метафизической концепции «очищенной» человеческой природы, сконструированной в умозрительной лаборатории классицизма. Романтизм вплотную подошел к историческому взгляду на личность.

Классики хотели иметь дело лишь с облагороженной жизнью, скроенной по совершенной мерке идеала. Романтики отвергают это нормативное понимание красоты. Они ищут поэзию не в идеальном, а в специфически-характерном, даже если оно дисгармонично, обременено уродством. Безобразие интересно им не менее, чем героика, прозрения духа — так же, как причуды плоти. Вдохновенное и низменное, трагическое и шутовское, обычаи земледельца и волшебная легенда, наблюдения натурфилософа и выкладки социолога, жаргон городских трущоб и красноречие оратора,— все должно стать достоянием художника. Пусть на страницы книг и живописные полотна хлынет шумная толпа мастеровых, государственных деятелей, бродяг, судей, принцев крови, священников, финансистов, солдат, лавочников, слуг, крестьян. Пусть исторические лица встанут бок о бок с вымышленными. Пусть писатель пройдет с ними по полям сражений, спустится на дно жизни, где кишит порок, и взойдет на баррикады, откуда виднее судьбы цивилизации, посидит у лесного ручья и замрет, созерцая звездные миры, проникнет в тайны семейной драмы и логику революций. «Все существующее в природе существует также в искусстве» — таков лозунг новой школы, выдвинутый ее вождем Виктором Гюго.

Начатое на рубеже XVIII—XIX столетий освоение романтиками нераспаханных жизненных пластов продолжалось несколько десятилетий. Оно протекало не гладко, ибо каждую пядь приходилось отвоевывать у цепких рутинеров. Оно нередко замедлялось, ибо иные его участники поддавались давлению консервативных идей, чуждых новаторской природе всего движения, другие, пережив на перепутьях истории болезненный надлом, упирались в тупики формалистического бесплодия. Но через трудности и препятствия романтизм упорно продвигался вперед, создавая непреходящие ценности, взрыхляя почву для реалистической прозы и поэзии XIX в., которым предстояло его сменить,

Во французскую лирику романтический герой пришел в первые годы Реставрации. Скорбный страдалец, он то угрюмо проклинал свой жалкий земной удел, то безутешно плакал о невозвратимости былого блаженства и молил о ниспослании покоя в лоне небесного творца. Первые поэты-романтики Ламартин и Виньи, примыкавшие к «Обществу благонамеренной литературы», рассматривали мир в свете незыблемых принципов «трона и алтаря». После безжизненно сухих виршей официальных бардов Империи они заставили французскую музу заговорить языком душевного томления и жгучей страсти, но их исповедь, замутненная спиритуалистическим смирением, неизменно увенчивалась либо коленопреклоненной молитвой, либо призывом к стоической покорности року. Приверженность к охранительно-ретроградным идеям связывала, ограничивала робкими попытками потребность первых поэтов-романтиков дать слово живой человеческой личности. И если Ламартин, открыв подернутый дымкой задумчивой грусти пейзаж и текучий, едва уловимый трепет переполненной страданием души, замкнулся в узких пределах лирики меланхолических воспоминаний и религиозных экстазов, то Виньи, тонко почувствовав архаику ветхозаветных легенд и языческую негу античности, сковал

свою мысль граненой, но застывшей оболочкой умозрительной притчи.

Парадоксальное сопряжение в поэзии раннего романтизма художественного поиска и идейного верноподданничества не могло быть ни прочным, ни долговечным. Недовольство романтиков окружающим упорно тяготело к умонастроениям кругов, сопротивлявшихся попыткам реставрированной монархии отбросить Францию на много веков назад. Нараставший по мере приближения к Июльской революции напор оппозиционной мысли разрушал скорлупу ущербного изгнанничества, отгораживавшую до сих пор ламартиновского печальника или непонятого гения Виньи от земных забот и общественных потрясений. Когда к концу 1820-х годов во главе романтического движения встали писатели, от лица которых Виктор Гюго провозгласил:

«Пусть на смену придворной литературе явится литература народная», французская поэзия покинула призрачные дали и потусторонние высоты. Близкий Гюго поэт и критик Сент-Бёв вызывающе избрал своим лирическим «я» обитателя предместий студента-разночинца, поведавшего о безденежье и болезни, о прелести домашнего уюта и красоте повседневности, о прогулках по осеннему жнивью и сумерках, опускающихся на утомленный за день город. В драматических поэмах юного романтика Мюссе люди, отринув мечтательную созерцательность, погружаются в мир, где краски ослепительны и контуры резки, где страсти неистовы, любовь граничит со смертью, месть непреклонна, монологи произносятся громовым голосом или едва различимым шепотом, диалоги — словесные дуэли, стремительные сюжетные ходы ведут к роковой развязке. У самого Гюго жизнь предстала во всей ее пестроте и свежести, в причудливой игре светотени, порывистом движении, броских Контрастах. Она по-прежнему была чревата трагическими катастрофами, но человек уже не чувствовал себя в ней отверженным странником. Эпиграфом к одному из стихотворений сборника «Восточные мотивы» Гюго взял библейское изречение: «И живите с нами; земля сия пространна пред вами, живите и промышляйте на ней, и приобретайте ее во владение». Герои поэта — непокорные, энергичные, отважные, не знающие скепсиса жизнелюбцы — те, кого «манит вечный путь». Самые вдохновенные строфы книги посвящены мученикам и борцам национально-освободительной войны греков против турецкого ига.⁵³

Творчество Гюго и его соратников по прогрессивному романтизму последних лет Реставрации было подобно освежающей грозе, очистившей воздух французской поэзии и от чада едва тлевших гнилушек классицизма, и от ядовитых паров отчаяния, унылой тоски, исходивших от писаний реакционных романтиков. Но этим возможности нового искусства отнюдь не были исчерпаны. Пока что современная жизнь проникла в поэзию лишь в виде беглых жанровых и пейзажных зарисовок, в лучшем случае о ее проклятых вопросах косвенно свидетельствовал духовный склад героя, перенесенного, однако, либо в далекое прошлое, либо и вовсе за пределы Франции. Единственной попыткой романтиков нащупать пути поэзии прямого общественного действия вплоть до Июльской революции 1830 г. оставались отклики Гюго на героическую борьбу греческих патриотов. Гражданскую лирику романтизма предстояло создать.

Ее зачинателем выступил «романтик второго призыва» Огюст Барбье.

Барбье родился в 1805 г. в семье присяжного поверенного. Отец мечтал сделать сына своим преемником, и юный «кандидат в поэты», еще в детстве под руководством матери пристрастившийся к живописи и литературе, несколько лет был вынужден зевать на занятиях факультета права и с тоской переписывать бумаги в конторе нотариуса. Зато вечера были заполнены до отказа: молодой человек скоро стал завсегдатаем мастерских живописцев, присутствовал при первых чтениях романтических пьес и поэм, неизменно участвовал в театральные побоища классиков и романтиков. Подобно многим своим друзьям, он и сам пробовал силы в поэзии и даже опубликовал совместно с одним из них исторический роман «в духе Вальтера Скотта», оставшийся, впрочем, незамеченным.

Славу Барбье принесла Июльская революция. Правда, ему не удалось стать участником восстания. Всего за несколько дней до вспышки народного возмущения он отправился отдохнуть в поместье приятеля. Когда же, получив весть о революции, он спешно вернулся в столицу, все было кончено. В Париже происходил дележ добычи. «Две недели назад Париж переживал дни народного мятежа, храбрости и энтузиазма, — писал в середине августа один из журналистов. — Теперь восстание совсем иного рода — восстание всех добывающихся места. Они бегут с тем же пылом, с каким народ бросался в битву. С семи часов утра батальоны одетых во фраки надвигаются со всех сторон столицы. С каждой улицей толпа их увеличивается; пешком, на извозчике, в кабриолетах, потные, задыхающиеся, с кокардой на шляпах и трехцветными ленточками в петлицах, — вы видите всю эту орду, которая штурмует особняки министерств, врывается в передние, осаждает двери кабинетов».

Полный этих впечатлений от августовского Парижа 1830 г., Барбье взялся за перо. Первый же свой отклик на увиденное он озаглавил «Собачий пир»⁵⁴, ибо зрелище, представшее его глазам, как две капли воды напоминало дележ туши убитого кабана, когда распаленная запахом крови свора охотничьих псов набрасывается на труп затравленного зверя. На следующий день после появления сентябрьской книжки журнала «Ревю де Пари», где была опубликована сатира, ее гневно-патетические строки повсюду читали вслух, заучивали наизусть, обсуждали при встречах. Внезапный взлет поэтического гения поставил Барбье в один ряд с крупнейшими лириками тогдашней Франции — Беранже и Гюго.

Вслед за «Собачьим пиром» Барбье напечатал в парижских журналах сатиры «Лев», «Известность», «Идол», «Мельпомена» — целую серию инвектив против буржуазной Июльской монархии, составивших сборник «Ямбы».

Поначалу возмущенный голос Барбье прозвучал диссонансом в поэтическом хоре, который пел светлую зарю Свободы, встающую над страной. Многим казалось тогда, что щедрое июльское солнце никогда не скроется за тучами. Барбье первым заметил, что свинцовые облака уже нависли над горизонтом, что народ — лев, который, прорвавшись сквозь пороховой дым и ливень пушечных ядер, одним могучим броском овладевает королевским дворцом, сам оказался в наморднике.

В основе первых «Ямбов» — сатир «Собачий пир» и «Лев» — лежит резкое столкновение героических образов июльских повстанцев и сатирических картин после июльского дележа.

Когда тяжелый зной накаливал громады
Мостов и площадей пустых,
И завывал набат, и грохот канонады
В парижском воздухе не стих;
Когда по городу, как штормовое море,
Людская поднялась гряда,
И, красноречию мортир угрюмых вторя,
Шла Марсельеза, — о, тогда
Мундиры синие, конечно, не торчали,
Какие нынче развелись,
Там под лохмотьями сердца мужчин стучали,
Там пальцы грязные впились
В ружейные курки. Прицел был дальнозорок,
Когда, патрон перегрызя,
Рот, полный пороха и крепких поговорок,
Кричал: «Стоять на смерть, друзья!»
Пер. П. Антокольского⁵⁵

В тот день бульварные франты во фраках прятались за шторами, не осмеливаясь высунуть нос на улицу. Лишь люди в блузах — «рвань великая» и «голытьба святая» — сражались на мостовых. Но едва старая монархия рухнула, алчные стяжатели заполнили город:

Сегодняшний Париж — в промозглых водостоках
Смешался с гнилью нечистот,

Кипит бурдой страстей, стоустых и стооких,—
Волна спадает, вновь растет.
Трущоба грязная, где выходы и входы
Салонной шатией кишат,
Где старые шуты, львы прошлогодней моды,
Ливрею выклянчить спешат.
Толкучка зазывал, божащихся бесстыдно,
Где надо каждому украсть
Лоскут могущества...

Каждая из этих панорам, развернутых цепью метафор, подготавливает две узловые аллегории, служащие как бы двумя полюсами — героической романтики и негодующего обличения, к которым тяготеют мысль, композиция, словесные образы «Собачьего пира». И если Париж буржуазных хапуг напоминает Барбье свалку грызущихся из-за кости псов, то Париж сражающихся простолюдинов вызывает в его воображении видение девы-воительницы Свободы, некогда вдохновлявшей их предков — революционеров конца XVIII в.

Но у Барбье богиня Свобода, восходящая к поэзии гражданского классицизма, явилась в совершенно новом обличье: прекрасная греческая дева-воительница, воспетая Руже де Лилем и М.-Ж.Шенье, уступила место простоволосой женщине из предместий. Между «Марсельезой» и «Собачьим пиром» лежала целая историческая эпоха.

Рабочих-инсургентов, жестоко обманутых буржуазными политиками после восстания 1830 г., больше не могли удовлетворить отвлеченные лозунги свободы, равенства и братства, завещанные революционерами 1789 г. И потому олицетворение этих понятий в образах античной мифологии для современников Барбье сделалось поэтическим анахронизмом. Свобода Барбье — босая дева с хриплым голосом, мощной грудью, грубой мужской походкой. Она — «дитя Бастилии», не боящаяся черной работы, суровая и нежная солдатская подруга, прошагавшая с наполеоновскими полками десятков стран, полуобнаженная сильная женщина, показавшаяся в июльские дни в проломе стены с трехцветной косынкой в руке. Это богиня парижского простонародья, она разбивает трон в щепы булыжниками, вырванными из мостовой.

Ей широко шагать среди народа любо,
Служить на совесть голытьбе.
Ей любо-дорого народное наречье,
Дробь барабана ей сладка,
Пороховой дымок и где-то за картечью
Ночной набат издалека.

Свобода из «Собачьего пира» открывала еще неизвестную страницу в истории гражданской поэзии, стоявшей на пороге нового этапа освободительного движения во Франции — эпохи прямых столкновений французского народа с либеральной буржуазией, некогда бывшей его союзницей в разрушении феодализма. Пророческую пронизательность этого образа заметил еще один из тогдашних критиков, писавший: «Новая поэзия свидетельствует, что на горизонте революции 1830 года появилось облако новой революции, час которой еще не пробил... победители, воспетые Огюстом Барбье, оставляют за собой будущее».

Подхватывая намеченный в «Собачьем пире» образ послереволюционного Парижа как мерзкой свалки нечистот, Барбье в последующих сатирах «Ямбов» срывает маску добропорядочности с буржуазного общества времен «короля-мещанина». Его столпы, принеся души в жертву золотому тельцу, не обращают больше помыслов к великим целям, их сердца опустошены, стремления низменны («Терпсихора»), Умами завладело мелочное тщеславие, толкающее людей на самые гнусные поступки («Любовь Смерти»). Свет, живущий сплетнями и лестью, жестоко мстит всякому, кто осмелится возвыситься над уровнем посредственности («Смех»). Искусство здесь превращено в проповедь разврата, театр — в пошлый притон, непорочная муза трагедии стала уличной девкой, поэзия напоминает уродца, выставяющего напоказ свои зловонные язвы («Мельпомена»). Печать, некогда рушившая вековые устои лжи, певшая славу

просвещению, миру и труду, ныне отдана на откуп продажным писакам («Царица мира»). Идол, которому поклоняются все и вся, — монета, истинная властительница этого растленного болота («Desperatio»). Воображению поэта столица Франции рисуется в виде гигантского омерзительного котла, где бурлит жидкая грязь, стекающая со всех концов света:

Есть дьявольский котел, известный всей вселенной
Под кличкою Париж; в нем прозябает пленный,
Дух пота и паров, как в каменном мешке;
Ведут булыжники гигантские к реке,
И, трижды стянутый водой землисто-гнойной,
Чудовищный вулкан, чей кратер беспокойный
Угрюмо курится; утроба, чей удел —
Служить помойкою для жульнических дел,
Копить их и потом, внезапно извергая,
Мир грязью затоплять — от края и до края.

«Котел»

Пер. Д.Бродского

Горькую истинность этой отталкивающей картины подтвердил Герцен, который, приехав во французскую столицу, писал, что его глазам предстал «Париж Барбье» — «край нравственного растления, душевной усталости, пустоты, мелкости, апатии».⁵⁶

Особенно яростное негодование сатирика вызывает демагогическая возня честолюбцев. Известность на ярмарке тщеславия Июльской монархии — вовсе не слава, заслуженная добрыми делами, но дешевая популярность карьеристов, ловко играющих на предрассудках толпы («Известность»). Все они тщатся походить на Наполеона — этого, в глазах Барбье, авантюриста-лжегероя, пришедшего к власти с помощью воинственного фразерства. Император, за чью память цепляются его жалкие последыши-бонапартисты, изображен в сатире «Идол» как тиран, осквернивший героические заветы задушенной им республики, как азартный игрок, поставивший на карту судьбу родины. Он принудил французских солдат топтать сапогами, словно пыль, человеческие тела; безрассудный всадник, оседлавший разгоряченную революцией Францию, он пришпоривал до тех пор, пока она не пала, загнанная насмерть. «Идол» Барбье — один из первых мощных ударов по «наполеоновской легенде», сложенной поэтами 1820-х годов как вызов ничтожеству Реставрации, но при Июльской монархии постепенно становившейся достоянием официального культа.

Сатиры, написанные Барбье после «Собачьего пира» и «Льва», сохраняя обличительную силу первых «Ямбов», утрачивали, однако, прежний героический пафос. Уже в стихотворении «93 год», созданном вслед за «Львом», пытаюсь разобраться, почему после июльской победы парижане дали себя обмануть, и сопоставляя современность с эпохой якобинской диктатуры, поэт приходил к неутешительному заключению о неспособности своего поколения, которому «хватает пороха не более чем на три дня». Начиная с этого горького признания, в «Ямбах» обостряются мотивы трагической безысходности; все чаще поэта одолевают грустные размышления о слепой доверчивости, наивной незрелости народа, бессильного сопротивляться развращающей лести политиканов:

Как он хорош и добр, недавний наш союзник,
Рвань-голытьба, мастеровой,
Чернорабочий наш, широкоплечий блузник,
Покрытый кровью боевой, —
Веселый каменщик, что разрушает троны
И, если небо в тучах все,
По гулкой мостовой пускает вскачь короны,
Как дети гонят колесо.
Но тягостно глядеть, как бродят подхалимы
Вкруг полуголой бедноты,

Что хоть низвержены, а все неодолимы
Дворцовой пошлости черты.

«Известность»

Пер. П. Антокольского

Барбье кажется, будто ум его простых сограждан настолько беспомощен перед происками медоточивого красноречия, что всякое выступление народа неизбежно вырождается в бессмысленный бунт, от которого выигрывают лишь своекорыстные подстрекатели («Мятеж», «Котел»). Героическая романтика в «Ямбах» приглушается, а затем и вовсе сходит на нет. Во второй части сборника носителем гражданско-гуманистических идеалов выступает уже не дочь плебейских предместий Свобода, а мыслитель, одиноко возвышающийся над неразумной толпой, действующий для блага народа, но помимо народа («Известность»).

Трагедия Барбье заключалась в том, что он оставался лишь сочувствующим, но сторонним наблюдателем республиканского и рабочего движения, заявившего о себе уже в первые годы Июльской монархии. Не замечая, что дорогие его сердцу идеалы продолжали жить в подвигах вновь и вновь бравшихся за оружие республиканцев, поэт слишком поспешно принял гибель надежд, увлекавших июльских инсургентов, Как Крах Человеческой цивилизации будто бы беспомощной перед стихией зла. «Ямбы» заключает скорбное признание тщетности дерзаний, обреченности всякого благородного порыва. В эпилоге поэт вспоминает священный хмель июльских боев, безоблачную лазурь летнего неба, праздничное ликование победителей. Но как скоро жизнь опрокинула радужные мечтания!

Мы увидали все: и пошлость, и распутство,
И низменнейшую корысть,
И грязь предательства, я грубое искусство
Любому горло перегрызть.
И мщенье черное, и подлоз бесчестье,
И усмирение мятежа,
И штык, пронзивший мать, пронзивший с нею вместе
Дитя, прильнувшее дрожа.
И поднялась тогда над веком вероломным
Злодейства прежнего рука,
Как доказательство, что мир в пути сгробился
Не сдвинулся на полвершка.

«Прогресс»

Пер. П. Антокольского

Нарастание в «Ямбах» трагических раздумий отнюдь не означало, однако, отречения Барбье от всякого протеста. Мрачное отчаяние, владевшее его мыслями, было отчаянием бунтаря, который, хотя и не может на практике осуществить свой идеал, но и не желает, сложив оружие, замкнуться в бездейтельном скептицизме. «Отчаивайся и умирай!» — учил в те годы певец всеобъемлющего пессимизма Виньи. «Отчаивайся и борись!» — отвечал создатель «Ямбов», провозглашая священным призывом поэта быть в обществе глашатаем правды и чистоты:

Перед лицом вседневных зол
Поэт узнал свое гражданское значенье:
Он — человечества посол.

Пер. П. Антокольского

И если Виньи до конца жизни сохранял позу хладнокровного созерцателя, с высоты своей мудрости взирающего на жалкие попытки людей противоборствовать несправедливому року, то Барбье не переставал звать к сопротивлению давящей силе враждебного мира, оставаясь непримиренным обличителем социальных уродств. Хотя к концу «Ямбов» трагизм достигает почти космических масштабов и все настойчивее звучат религиозные ноты, все же и последние сатиры сборника — «страшный вопль сердца, стремящегося к идеалу и негодующего на современное состояние французского общества», как оценивал в 1843 г. лирику Барбье русский журнал «Отечественные записки».

Трагизм мировосприятия Барбье всецело определил и художественный строй его сатиры. Выпуская свои стихи отдельной книгой, он писал, что под названием «Ямбы» «подразумевает сатиры, проникнутые чувством горечи». Горькая желчность, действительно, заслоняет в его обличении комическое осмеяние порока.

«Смех, — заметил как-то Герцен, — одно из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится, бог знает на чем, важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых...»⁵⁷ Барбье не мог свысока смеяться над порядком, который казался ему слишком прочным, надежно защищенным от любых попыток его сокрушить. Он был мало восприимчив к традиции заразительного галльского юмора, представленной во Франции Рабле и Лафонтеном, Мольером и Беранже. Даже привычные комические ситуации приобретают у него зловещий оттенок. Замысел сатиры «Лев» — представить людей, мнящих себя хозяевами жизни, в виде презренных пигмеев, да при этом столкнуть их с возвышенно-титаническим образом народа — на первый взгляд как будто бы предполагает комическое снижение, насмешку над ничтожествами, претендующими на величие. Но у Барбье эта сцена вовсе не смешна: простодушный богатырь Лев бессилён разорвать путы, накинутаые на него льстивой мелюзгой. Фигурки карликов, которые могли бы стать потешными пародиями, вырастают в носителей могущественного зла. В них нет и тени комизма. Именно о такой трагической сатире писал в свое время Чернышевский: «Безобразия — начало, сущность комического. Правда, безобразия являются и в возвышенном, но там является оно не собственно в качестве безобразного, а в качестве страшного, которое заставляет забывать о своем безобразии ужасом, возбуждаемым в нас громадностью или силою, проявляющеюся через безобразия».⁵⁸

В сатире «Ямбов», пронизанной патетическим негодованием против погрязшего в пороках века, юмор и ирония почти не находят себе применения. Сарказм, гневная и ядовитая издевка, гораздо чаще пускается в ход поэтом. Однако главное оружие в арсенале Барбье-сатирика — яростная лобовая инвектива, клеймящая позором зло во всей его наготе и отвратительности. Гротескные, кошмарные картины человеческого вырождения, леденящие душу аллегории, прямые оскорбления, брошенные презренному царству корысти и духовной опустошенности, — все это придает «Ямбам» интонацию пророческого проклятия.

Это неистовое бичевание социальных уродств не могло довольствоваться языком тонких иносказаний и лукавых недомолвок, а тем более — отвлеченно логичным термином и «благородной» перифразой, с помощью которой сатирики классицизма отгораживались от «вульгарной» житейской прозы. И Барбье смело окунулся в гущу парижских страстей, запечатлев не только мужественную красоту охваченных освободительным порывом повстанцев, но и суету министерских приемных, чадный угар сладострастия в бульварных театрах, сутолоку журнальных «фабрик лжи», изнанку политической кухни, опустошенность «света», недуги мещанской семьи. Взгляд сатирика меток и пронизателен, а главное — не склонен стыдливо избегать жестокой, оскорбляющей нравственное чувство правды. В его зарисовках поражает откровенная нагота и как бы «натуральность» выставленных на позорище общественных язв. Излюбленная Барбье аллегория — не суховатый карандашный набросок, но рельефная, зримая, моментально западающая в память картина, словно сама просящаяся на полотно живописца.⁵⁹ Он без колебаний насыщает свой слог пластическими и цветовыми определениями, бытовым и разговорным просторечием, не брезгает даже бранным словом и арго парижских улиц. В 1832 г., впервые представляя автора «Ямбов» русскому читателю, журнал «Телескоп» (№ 2) справедливо замечал: «Особенно язык его отличается тем, что нанес последний решительный удар аристократии книжного стиля, даровав права поэтического гражданства самым простым народным выражениям... 'Его стиль есть последнее окончательное усилие простого народного языка против книжных перифраз и риторических

вычур. Остряки могли бы назвать его литературными баррикадами».

Сломав последние перегородки между словесностью и будничной повседневностью, Барбье одновременно завершил начатое романтиками старшего поколения дело приобщения лирики к политическим заботам дня. До сих пор «высокая сатира» оставалась всецело достоянием классиков, тогда как романтики разрабатывали по преимуществу поэзию философскую и интимную. В пору Реставрации под флагом классицизма выступали не одни рутинеры-академики, но и некоторые либеральные литераторы — К.Делавинь, О.Бартеlemi, Ж.Вьенне, пытавшиеся отстаивать заветы просветительского искусства XVIII в. В споре с ранними романтиками, приверженными к мистике и боготворившими королевскую власть, эти поклонники рационалистического вольномыслия были правы, поскольку шли в ногу с передовой общественной оппозицией. Но они оказывались в рядах литературных догматиков, упрямо держась за устарелые эстетические каноны. При всей злободневности их посланий и патриотических элегий, наследие их отмечено мертвящей печатью эпигонства. Назидательная дидактика этих растянутых школярских упражнений на заданную тему, стертость заученных стилевых штампов, окостенелость и безликость образа самого сатирика, монотонно выговаривающего провинившимся злодеям за совершенные ими проступки, — все это приближало поэзию поздних классиков к скуцноватой рифмованной прозе.

Барбье, склонный, как и все романтики, к страстному самовыражению, сделал гражданскую сатиру лиричной. В «Ямбах» на смену бесплотному носителю разума, заслоненному непроницаемой броней своей идеальной непогрешимости, каким выглядел поэт в сатире-послании, пришла личность, непосредственно вовлеченная в водоворот жизни. Драма века — это и выстраданная самим поэтом драма. Обман, жертвой которого стали июльские повстанцы, лично пережит им как катастрофа, как трагедия справедливости, попранной наглým ловкачеством проходимцев. Вместе с соотечественниками он задыхается в спертóй атмосфере духовного оскудения. Правда, он еще не столько борец и трибун, сколько вдумчивый свидетель событий, но он кровно причастен к блистательным взлетам и позорным провалам своей эпохи. Обостренная совесть правдоискателя сочетается в облике лирического героя «Ямбов» с умом мыслителя, тяготеющего к историко-философскому осмыслению повседневности. Отсюда — слитность признаний потрясенного очевидца и глубоких раздумий его о путях цивилизации, о смене поколений, парадоксах истории — слитность, которая составляет своеобразие граждански-философской лирики Барбье.

Стержнем романтической сатиры «Ямбов», взламывавшей традиционную структуру жанра, становится не назидательный тезис, требовавший рассудочно-логического обоснования, а непроизвольный, подкупающе искренний рассказ о страдании личности, уязвленной зрелищем порока, об увиденном, прочувствованном, пережитом. Смятенное, ищущее сознание обличителя, будучи не в силах вместить все богатство впечатлений и дум в одну, навязанную извне форму сатиры-послания, стремится выразить себя то в аллегорической притче («Лев»), то в условно-символическом видении («Жертвы»), то в утопической мечте («Известность»), то в панорамной зарисовке («Котел»). В пределах одной сатиры происходит свободная смена патетической оды гневным проклятием, меланхолической жалобы — пророчеством. Но это непринужденное движение нигде не нарушает художественной целостности, в основе которой лежит неповторимое лирическое «я». Арсенал сатирика обогащается, по мере того как все четче становится его особое видение жизни, его самобытный творческий почерк.

Слог «Ямбов», резко раздвигая границы поэтического языка за счет просторечия, одновременно приобретает не известную стилю классиков неподдельную взволнованность, «мускулистость». Предельный накал негодования не терпит холодной умозрительности, школярского педантизма речи; страсть прорывается в стремительном, неровном потоке словесных

образов, которые набегают друг на друга, сталкиваются по контрасту или переплетаются причудливой вязью ассоциаций. Метафора, неожиданная, живописно броская, обращенная не столько к рассудку, сколько к воображению, безраздельно господствует в языковой ткани «Ямбов». Смысловая основа слова порой заметно стирается, и на место логической точности приходит точность и в передаче впечатления; несочетаемые понятия стягиваются в одно выражение («святая голытьба») или образуют поразительной силы неологизмы («le porte-haillons» — «лохмотьеносец» — слово, составленное по аналогии с «венценосец»). Барбье не знакомы сдержанные нейтральные интонации, его речь тяготеет к ораторской декламации с прямыми обращениями, риторическими вопросами, периодами, построенными по принципу нарастания, развернутыми антитезами, патетическими паузами на афористических концовках строф. Вместе с тем это не «витийство» прежней оды. Ритмика французского ямба, в котором полновесный, не сбивающийся на скороговорку двенадцатисложный стих чередуется с ломающим его плавную размеренность подвижным восьмисложником, сообщала красноречию сатирика порывистость непосредственного излияния страсти.

«Ямбы» вышли в свет отдельной книгой в начале декабря 1831 г. Уже через неделю в книжных лавках Парижа невозможно было достать небольшой томик в кожаном переплете; потребовалось переиздание, повторявшееся затем почти каждый год на протяжении полувека. Неожиданно большой гонорар дал Барбье возможность осуществить мечту едва ли не каждого тогдашнего романтика — посетить Италию. И вскоре почтовый дилижанс уже увозил его по лионской дороге. Суетный Париж остался позади. Италия казалась землей обетованной...

С самого начала XIX в. французские романтики искали Италии, еще не зараженной в ту пору недугами буржуазной цивилизации, страну сбывающихся грез. В их повестях и операх, картинах и поэмах возникала преображенная фантазией Италия — край пламенных страстей, бескорыстных поступков, чарующей музыки, титанической живописи. Именно такой рисовалась она и воображению Барбье. Но едва перевалив через Альпы, он столкнулся с иной, не книжной Италией, после подавления недавних вспышек национально-освободительного движения против австрийского владычества по Аппенинскому полуострову прокатилась волна реакции. Раздробленная на карликовые княжества и королевства, нищая, задавленная сапогом иноземцев и крестом святейшей инквизиции, страна являла собой зрелище упадка и запустения, служивших разительным обрамлением жемчужинам ее нетленного искусства. Чуткий к бедствиям поработенного народа, Барбье не поддавался искушению вписать от себя страницу в романтическую легенду об оперной Италии. Поэтический дневник своего путешествия он озаглавил «Il Pianto» — «Плач» (1833).

В отличие от «Ямбов», «Il Pianto» — законченное, тщательно продуманное в своем построении произведение. Барбье не случайно называл его поэмой, хотя книга и расчленена на ряд самостоятельных элегий и сонетов с прологом и эпилогом. Современники даже сравнивали ее с архитектурным ансамблем, состоящим из четырех массивных зданий (элегий) с павильонами по краям (пролог, эпилог) и девятью статуями — по три в каждом промежутке (сонеты). Каждая из элегий как бы последовательно отмечает основные этапы путешествия (Пиза, Рим, Неаполь, Венеция); сонеты посвящены художникам, чья жизнь или творчество связаны с соответствующим городом. За этой внешней логикой кроется и единый философский замысел: элегии — не столько описания посещенных мест, сколько размышления о сегодняшнем дне Италии; сонеты — не столько портреты художников, сколько попытка проникнуть в скрытые источники творческой мощи и одаренности народа, давшего миру великую культуру. Гений старых мастеров, словно напоминание о неистощимых духовных богатствах страны и луч живительной надежды на ее грядущее возрождение, рассекает мрачные потемки настоящего. Подобно тому как на описанной в одной из элегий настенной фреске пизанского кладбища рядом с призраком смерти в

облике женщины с крыльями летучей мыши и седыми космами поэт замечает пленительные пейзажи и фигуры радостных молодых людей, так и в самой поэме среди горьких слов скорби и обиды за униженную Италию проскальзывают — пусть еще очень робко — жизнеутверждающие строки сонетов о Рафаэле, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Тициане, Чимарозе. По образному замечанию Анатоля Франса, в «Il Pianto» «между двумя раскатами грома слышится трель соловья».

Ключевой для всей книги является элегия «Кьяйя», где в сложный узел сплетены сомнения, мучительно осаждавшие Барбье еще в Париже и особенно обострившиеся во время поездки по Италии. «Кьяйя» — диалог между художником XVII в. Сальватором Розой и неаполитанским рыбаком. Сальватор удручен порабощением родного края; его земляки-неаполитанцы, кажется ему, покорно и навек смирились с иноземным ярмом:

В клубящемся плаще, всегда в пути, Свобода
Не слишком ля быстра для нашего народа?
Косматый сибарит, обжора жадный, он —
Любитель пряных блюд и жирных макарон,
Лишь к чреву своему стремится все помышленья!
Ему есть, пить, дремать — прямое наслажденье.
Простершись на спине, на жаркой мостовой,
Он к небесам жратвы летит своей душой
И выше всех божеств, которые есть в мире,
Чтит бога всяких свинств, задохшегося в жире.

Пер. Вс.Рожественского

Продиктованные отчаянием упреки Розы близки по духу некоторым страницам «Ямбов», посвященным вялому и растленному «племени парижан». Но на этот раз у терзаемого безрадостными мыслями художника есть достойный оппонент — простой рыбак, видящий в заклинаниях Сальватора истерическую смятенность человека, потерявшего почву под ногами. Страшись впасть в губительный скепсис, бойся надменного одиночества, неверия в сограждан — предупреждает он. И дает художнику мудрый урок народолюбия:

Ты веры ищешь? Верь лишь своему народу.
Он — добрая земля, что вырастит свободу,
Великая земля, чей виден труд всегда,
Чья утром на заре дымится борозда,
И, полная семян, храня богатства края,
Растит колосья нив, вовек не отдыхая...
Пускай на ниве грязь, пускай навоз лежит —
Все в золото хлебов она преобразит.
Коснувшийся земли полн силы бесконечной,
Всего живущего она фундамент вечный.

Доводы рыбака звучат неотразимо. И все же «Кьяйя» — спор без примирения, спор с двумя решениями. Первое заключено в самом диалоге: Сальватор покидает Неаполь и уходит в горы, предпочтя гордое уединение участию в повседневном тяжелом труде и патриотической борьбе своего народа. (Заметим, что Барбье, вложивший в уста Сальватора собственные трагические раздумья, поступается истиной: исторический Роза примкнул к восстанию неаполитанцев против испанских завоевателей, возглавленному рыбаком Мазаниэлло).

Другое решение лишь намечается в элегии и получает отчетливость за ее пределами - в стихотворении «Джульетта милая...». Поэт как бы вновь возвращается к роковой черте, отделяющей художника от народа, и на этот раз делает попытку все же ее переступить. Италия рисуется его воображению в облике шекспировской Джульетты, заточенной в гробницу: мертвенно бледно лицо, замерло дыхание, у каменного изголовья склонился призрак смерти. Но не вечный покой небытия - лишь легкий сон смежил прекрасные ресницы, близок час пробуждения. И в тот предрассветный миг, когда юная дева сбросит тяжелый саван, надежной опорой ей послужит рука простого итальянца:

Воскресшая Краса, принцесса дорогая,
Единственный твой друг - страна твоя родная,
Лишь средь ее сынов найдешь Ромео ты,
Италия, душа, отчизна красоты.
Пер. Вс.Рожественского

Так Барбье сам же опровергал горький пессимизм своего Розы, с которым солидаризировался в «Кьяйе». Плач об Италии завершился песней надежды; мрачные думы поэта о топтании человечества в замкнутом кругу на миг отступали. «Il Pianto» становилось исходной точкой дальнейшего развития Барбье, все пристальней приглядывавшегося к жизни рядового труженика (сб. «Лазарь»), а с другой стороны, снова нащупывавшего для своей поэзии выход к героической романтике (сб. «Героические созвучия»).

Хотя «Героические созвучия» (1843) увидели свет отдельной книгой через десять лет после «Il Pianto», они прямо примыкают к циклу итальянских сонетов. Своеобразная сонетная галерея, где собраны портреты людей, прославившихся в веках своим бескорыстием и самоотверженностью, как бы продолжает портретные миниатюры, запечатлевшие художников Италии. И вместе с тем это еще один шаг к зрелому героическому искусству, свободному от ложного разобщения гения и народа, мысли и деяния. Печать романтического избранничества лежала на художниках, воспетых в итальянском дневнике. Здесь же Барбье отвергает иллюзию независимости духовной жизни от материального бытия и славит героическое свершение, практический подвиг как высшее проявление человечности. Раньше даже Микеланджело и Леонардо да Винчи, живших в самой гуще гражданских страстей своей эпохи, поэт наделял умом созерцательным, отрешенным от злободневных забот. Теперь подлинным идеалом поэта выступает немецкий романтик Теодор Кернер, который в дни наполеоновского нашествия на Германию принял участие в патриотическом сопротивлении, сумев «обручить лиру и меч». У исторических личностей, прославляемых в «Героических созвучиях», - вождя ирландских повстанцев против англичан Роберта Эммета, руководителя итальянских карбонариев Санта Розы, главы римских республиканцев Кола ди Риенци, предводителя польских патриотов Тадеуша Костюшки, первого борца за освобождение негров Америки Джона Брауна - зло вызывает не презрительную усмешку и желание уйти в сферу прекрасной грезы, а решимость победить или погибнуть в борьбе с ним. Правда, рядом с деятелями революционных и национально-освободительных движений в сонетах Барбье возникают и окруженные ореолом мелодраматического мученичества богоискатели, филантропы и просто герои реакционных легенд. Но в их поступках поэта привлекает не столько их общественный пафос, сколько самозабвенная преданность идее - доблесть, утраченная, по его наблюдениям, французским обществом, хозяева которого без стеснения променяли благородные принципы на свободу спекуляции. Повествуя о знаменитостях ушедших веков, других народов, «Героические созвучия» всецело повернуты к современности: Барбье, до сих пор сражавшийся с царством корыстных стяжателей «враждебным словом отрицанья», по-прежнему преследует ту же цель, но идет к ней иным путем - вдохновенными примерами пробуждая соотечественников, погрузившихся, как ему казалось, в духовную спячку.

Впрочем, и сатирические мотивы отнюдь не ослабевали в творчестве Барбье. Из поездки в 1835-1836 гг. по Англии он привез книгу стихов «Лазарь», опубликованную годом позже. Заголовок предупреждал, что речь пойдет о страданиях трудового люда, о страшных язвах, разъедающих современное общество: имя Лазарь напоминало читателю евангельскую притчу о нищем, который в лохмотьях лежал у ворот хозяина, «пиршествовавшего блистательно», «и желал напитаться крошками, падавшими со стола богача; и псы, проходя, лизали струпыя его».

Обращение Барбье к жизни Англии - в то время самой развитой капиталистической страны Европы - было откликом на наиболее жгучие, поистине проклятые вопросы эпохи. «Ни в одной другой стране, - писал Маркс об Англии XIX в., - война между двумя классами, образующими современное общество, не принимала таких колоссальных размеров и таких четких и осязательных очертаний».⁶⁰ Многие ученые, публицисты, художники стран, в те годы только втягиваемых в орбиту крупного промышленного производства, с содроганием предугадывали в укладе английской жизни прообраз недалекого будущего всей Европы. В этих условиях британские зарисовки Барбье были не просто путевыми впечатлениями, но попыткой осмыслить тот жестокий удел, который уготован в скором

Времени и Франции. Англия, запечатленная в «Лазаре», - край туманов, слякоти, дыма, фабричных гудков. Редкий луч солнца на минуту разорвет серую мглу, повисшую над островом-заводом, и сразу опять спрячется за прокопченной пеленой свинцовых облаков («Темза»). Люди вдыхают сырой воздух» пропитанный заводскими испарениями, черными крупными паровозного дыма, запахами красил и сточных канав («Лондон»). В ушах англичанина беспрерывно звучит какофония: грохот вагонеток сливается с визгом тормозов, стук стальных наковален со свистом выпускаемого пара («Медная лира»). Британские острова, изображенные Барбье, - индустриальный ад XIX в., во сто крат более зловещий, чем самые мрачные выдумки средневековых монахов о царстве сатаны.

Рабочие английских шахт, заводов, рудников и фабрик выступают в «Лазаре» как творцы всех богатств Британии. Углекопы Ньюкестла - основа, на которой покоится все здание английского общества:

Мы созидатели великого движенья,
Кипящего теперь повсюду на земле.
Чудовищных машин железными руками
Лишь уголь двигает, который горняками
Неутомимыми добыт в подземной мгле.
Лишь углем накален, кипит котел огромный,
И плавится руда, заложенная в домны,
Стремительные вдаль несутся поезда.
Лишь углем движутся по пенным океанам
Во все порты земли, ко всем заморским странам,
Господствуя везде, английские суда.
Неутомимый труд шахтеров Альбиона
Все создал, чем горда британская корона:
Богатства, славу, блеск...
Пер. Я.Эткинда

Но им не дано насладиться плодами своего изнурительного труда в глубоких колодцах, где на каждом шагу углекопа подстерегает гибель от обвала, удушья, подземного взрыва. Шахтер - самый полезный человек в обществе и вместе с тем отверженный из отверженных. Рабочий приносит хозяевам несметные богатства, а сам едва не умирает с голоду. В «Медной лире» возникают леденящие душу образы жертв капиталистической эксплуатации. Мольбы и сетования этих жертв машинного Молоха едва слышны, ибо их заглушает «медная музыка» завода. Сгорбленный, измученный нищетой и бессонницей рабочий готов на все: пусть чахотка, пусть медленная смерть, пусть даже позор жены и дочерей - лишь бы утолить голод, надеть чистую блузу. Ему вторят голоса детей, у которых отняли детство, принудив целыми днями простаивать у станков. Жалобный хор детей сменяется горестным плачем о женской доле, о страданиях работниц, чья жизнь намного хуже участи животных. Для английских капиталистов люди - такое же сырье, как уголь, руда, пряжа. В «Медной лире» создан резко разоблачительный портрет фабриканта, цинично провозглашающего свой «символ веры» хищника и эксплуататора:

Всем, от кого мне мало проку,
Лентяям, подырям, бопьным –
Беда! Не будет хлеба им.
Ни слез, ни жалоб, ни упрека!
Колеса в ход и руки в ход!
Пускай работает завод,
Всех конкурентов разоряя,
Все рынки мира наводняя,
Хочу, чтоб ткань моя дрянная
Одела бы весь род людской,
А золото лилось рекой!

Пер. П. Антокольского

ПОЭТЫ ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ
1789-1848 годов

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Размышления Барбье в Англии проникнуты страстной мечтой об уничтожении «вековой напасти» голода и нищеты. Но стремясь облегчить участь пролетариев, он вместе с тем отвергал революционную борьбу как путь, якобы ведущий к анархии («Убийцы»), и всецело полагался на смягчение черствых душ «сильных мира сего», на моральное очищение буржуазии («Совість», эпилог). Свои наивные упования он даже вкладывал в уста рабочих, умоляющих «лордов и богачей» образумиться, пока не поздно. Порыв английских рабочих к освобождению, сказавшийся в чартистском движении, которое уже зарождалось в годы посещения поэтом Великобритании, был чужд создателю «Лазаря». Мелкобуржуазный романтик Барбье не мог понять, что пролетарий - не только вековечный страдалец, но и кузнец будущего счастья человечества.

И все же в «Лазаре» социальный горизонт Барбье-сатирика значительно расширился. Как прежде в «Ямбах», он упрекает торгашеский мир за опошление искусства, духовное оскудение личности, утрату гражданственности («Сплин», «Золотой телец», «Вестминстер», «Шекспир»). Но теперь все настойчивее разоблачается именно социальный паразитизм правящей верхушки. В сатире «Игрушка султана» развеян миф о цивилизаторской роли англичан в странах Азии. Поэт припоминает, как в одном из музеев Лондона гид показывал посетителям механическую игрушку султана Типу-Саиба - деревянного тигра, без устали терзающего английского солдата. Гид усматривает в забаве восточного князька кровожадность дикаря, неблагодарного к своим «благодетелям». Барбье возмущен этим лицемерием. Конечно, Типу-Саиб не был добр и милосерден, но разве его жестокость не справедливая месть колонизаторам? Костры фанатиков-миссионеров, вымершие от голода области, легионы замученных и томящихся в застенке - не такова ли кровавая цена, заплаченная за роскошь британских лордов?

Столь же лживым мифом представляет Барбье и хваленый английский парламентаризм. В диалоге «Гастингсы» две аллегории - Коррупция и Угроза, расточая друг другу похвалы, намечают план предвыборной кампании. Они бахвалятся, что без их пособничества ни одна партия - будь то виги, тори или паписты - не может рассчитывать на успех, хотя после выборов «законно» избранные депутаты спешат всеми правдами и неправдами отмежеваться от нежелательных сообщников. Но это ведь ненадолго - до следующих выборов. Барбье делает уничтожающий для парламентской демократии вывод: в Англии свобода - пустая фикция, ибо с помощью интриг, подкупа, шантажа и обмана народ неизменно заставляют голосовать за людей, сидящих у него на шее.

Несмотря на налет мелодраматизма и злоупотребление персонификациями, несмотря на то, что ни одна из английских сатир не поднимается до цельности и поэтической мощи лучших ямбов, «Лазарь» имел существенное историко-литературное значение. Барбье был первым поэтом, попытавшимся запечатлеть жизнь и пейзажи крупного индустриального города. Ему принадлежит во французской поэзии честь первооткрытия образа промышленного пролетария.

«Лазарь» был последней крупной творческой удачей Барбье. Пережив глубокий идейный кризис, порожденный растерянностью перед надвигавшейся на Францию революцией 1848 г., он в «Гражданских и религиозных гимнов» принялся громко взывать к спасительному согласию бедных и богатых на почве христианской заповеди «не убий». «В минуту распрей» он мечтал создать поэзию идиллическую, просветляющую душу, - и писал рифмованные проповеди, вялые, назидательно-пресные. В результате наступило многолетнее творческое бесплодие поэта, который в первое 45-летие своей литературной Карьеры почти каждые два года издавал по книге, а теперь занимался переводами и ремесленническими поделками духе «Легких созвучий» (1853) - серии поистине легковесных альбомных виршей.

Постепенно имя Барбье совсем исчезает с литературного общественного горизонта. Не желая сотрудничать с империей Луи-Наполеона, но и не находя сил протестовать во весь голос, он замыкается в себе, много путешествует, Изредка и неохотно берется за перо. Лишь в 1865 г. он решается вновь выступить как лирик-гражданин с книгой «Комические сатиры».

На этот раз, признается он в прологе к книжке, негодующая инвектива больше не отвечает его умонастроению: бичующее Ювеналово обличение оттесняется иронической горацианской усмешкой, сатира социальная - сатирой нравов. Браки по расчету, ханжество и суеверия, приспособленчество, снобистский дендизм, мания увековечивать » сомнительные заслуги в напыщенных монументах - словом, суетные обычаи мещанского бытия служат предметом этих зарисовок, наблюдательных, но редко проникающих в глубь жизни. И лишь сатира «Сон обывателя» напоминает былую остроту мысли Барбье. Проснувшись однажды утром, парижский лавочник спешит поведать супруге пригрезившийся ему сон «о счастье всех людей». Его и в самом Деле осенило видение солдафонского рая: Франция, превращенная в военное поселение, где царит строжайшая субординация; земной шар, шагающий только «в ногу с самим собой»; человечество, выстроенное по ранжиру и соблюдающее заведенный регламент: по команде служба, отдых, прогулка, сон, прием пищи, «осуществление супружеской любви». Идиотская утопия, родившаяся в мозгу мещанина, не так уж безобидна - ведь магическое слово «армия» разом заставляет умолкнуть всех «смутьянов» и обеспечивает незыблемость устоев, неприкосновенность собственности, процветание торговли.

При всей саркастической меткости выпада против воинственно-шовинистического угара, вскружившего голову буржуа-бонапартисту, в целом «Комические сатиры» в резкой общественно-литературной полемике накануне падения Второй империи прозвучали слишком неуверенно. Республиканцы, которые, по свидетельству современника, «декламировали строки из Барбье, словно евангелие, даже за тюремной решеткой», отказывались верить, что этот робкий голос принадлежал человеку, некогда написавшему «Собачий пир» и «Идола». Когда в мае 1870 г. Барбье был избран во Французскую Академию, удивленную публику никак не могли убедить, что это тот самый поэт, чьи стихи знали даже школьники, а не его однофамилец Э.Золя, не раз вслед за Барбье возвращавшийся в своих романах к аллегорической картине «собачьего пира», в те дни писал: «Этот поэт, у которого однажды в жизни была гениальная вспышка и который затем впал в посредственность, - явление характерное для нашей литературы. Многие полагают, что автор «Ямбов» давно умер; и он на самом деле мертв, хотя Огюст Барбье еще жив».

Ир пережившему самому себя сатирику еще предстояло протянуть десяток лет: он скончался 13 февраля 1882 г., лишь двух дней не дождавшись до выхода 31-го издания «Ямбов и поэм» - книги, принесшей ему прочную славу.

Создатель романтической гражданской лирики, Барбье оставил заметный след во французской поэзии XIX столетия. Вслед за Беранже он стал одним из кумиров целого поколения молодых сатириков Июльской монархии, а затем - Февральской революции. Отзвуки «Собачьего пира», «Идола» и «Медной лиры» постоянно слышатся у поэтов Парижской Коммуны, так же как и в юношеской

лирике дерзкого блудного сына французской поэзии Артюра Рембо. Барбье непосредственно предвосхищал мощные лирические инвективы «Возмездия» и «Страшного года» Виктора Гюго, трагические лики «тревожного городского ада» у Бодлера и Верхарна. Даже критик Барбе д'Оревилли, отнюдь не жаловавший благосклонностью демократических литераторов, признавал: «Огюст Барбье сумел сообщить тимпану нашего века удар такой ослепительной звучности, что и спустя 50 лет он еще вибрирует... Я думаю, что со времен великого Корнеля страна не трепетала всем своим нутром в таком неистовом восторге».

До России отзвуки инвектив Барбье докатились вместе с эхом июльских пушек. Едва познакомившись с «Ямбами», Е.Баратынский увидел в их авторе зачинателя «новой поэзии... сердечных убеждений, просвещенного фанатизма». Лермонтов нашел у французского сатирика немало образов, созвучных своим умонастроениям, а Герцен отнес Барбье к числу поэтов, чей «стих режет, делает боль, будит нашу внутреннюю скорбь». Один из посетителей кружка Петрашевского вспоминал о Барбье как о «пророке тогдашнего молодого поколения». Наряду с Беранже и Гейне Барбье оказался союзником «натуральной школы», возглавленной Белинским, и революционеро-разночинцев 60-х годов в их борьбе за народность литературы. «Он первый французский сатирик, - отмечал журнал «Отечественные записки» в 1843 г., - осмелившийся вывести на сцену не тот народ, который обыкновенно изображают в романах, а народ настоящий, который толпится на улицах Парижа в тряпках, в рубище, обуреваемый страшными страстями. Его-то изобразил он... кистью смелою и мастерскою». В пору расцвета русской политической лирики над переводами из Барбье работает целая плеяда одаренных поэтов - С.Дуров, Д.Минаев, В.Курочкин, П.Вейнберг, Л.Трефолов, И.Гольц-Миллер и др. Стихи Барбье печатаются в нелегальных изданиях и, несмотря на цензурные запреты, проникают на страницы «Современника», «Отечественных записок», «Искры», «Русского слова» и других демократических журналов.⁶¹

Наследие Барбье - живой поэтический памятник той эпохи, когда французская демократия, пройдя суровую школу острых политических битв 30-х годов XIX в., в трудных поисках шла к зрелости, выковывая духовное оружие против буржуазного миропорядка и его идей. Это определило долговечность его лирики. Совсем недавно французский литератор-коммунист Жорж Коньо, возмущаясь остракизмом, которому подвергла это наследие официальная критика, с полным правом утверждал, что и сегодня сохраняет разящую силу гневное слово «Тиртея июльских баррикад» Огюста Барбье.⁶²

В нашей библиотеке

О.Барбье. «Барабанщик Барра», http://vive-liberta.narod.ru/biblio/folk_1.htm#Barb
«Девяносто третий год»

Ю.Данилин. Очерк французской политической поэзии XIX в. http://narod.ru/disk/8689964000/dan_poet1.pdf.html

Июльская монархия в карикатурах (в сообществе Vive Liberta) <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p75800170.htm>
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p45830317.htm#>

В СХВАТКЕ с МОНАРХИЕЙ «КОРОЛЯ-МЕЩАНИНА» БАРТЕЛЕМИ. БЕРТО и ВЕЙРА. МОРО

Заставив романтическую музу «склониться к мятежным сердцам» и пройти по грязным городским мостовым, Барбье окончательно свел ее на землю. Отныне судьбы Франции, подвиги и скорби народные стали заботой, мукой, страстью романтиков - юных и умудренных годами, безвестных и знаменитых. Особенно тех, кто принадлежал к поколению создателя «Собачьего пира». Сверстникам Барбье, принявшим боевое крещение в рядах июльских блузников 1830 г., экзотика претила не меньше, чем мистические порывы, а споры в кружках республиканцев давали куда более обильную пищу для ума, чем томления бездеятельного скорбника. Через узкие окошки мансард, где бились они над своими первыми рукописями, с парижских площадей то и дело доносились

призывы ораторов, лозунги, скандируемые толпой, треск перестрелки. Воздух эпохи был насыщен разрядами политических бурь, и ее певцы сделали гражданственность душой своего творчества. Все вышедшее из-под их пера социально заострено, злободневно, откровенно публицистично.

На первых порах победа 1830 г. вызвала поток восторженных дифирамбов. Лучшие из них песенник Э.Дебро собрал в книге «Радуга свободы». Радуга не отличалась многоцветностью спектра, преобладали ликующие кантаты, наподобие гимна Гюго «Писано после июля 1830»:

О, будущее так обширно!
Французы! Юноши! Друзья!
В прекрасный век, достойный, мирный,
Прямая нас ведет стезя.
Нам каждый день несет победы,
И день грядущий заповедан,
Когда у мира на глазах
Восстанет вольность на просторе
И разольется, словно море,
Непобедимая в веках
Пер. Полонской

Отрезвление было скорым и горьким. Еще не высохли жирные восклицательные знаки рядом с именем Луи-Филиппа, как из-под пера вчерашних одописцев начали выходить слова желчной, негодующей издевки. Уже в сентябре 1830 г. раздался первый выстрел обличительной поэзии по приспешникам нового режима - «Собачий пир» Барбье. А вскоре под обстрел сатиры было взято все - заседания палаты и налоговый пресс, карательные экспедиции и постановления совета министров, официозные газеты и сам король, неизменно фигурировавший на карикатурах и в песнях в виде толстобрюхого мещанина с перезрелой грушей, символом скудоумия, вместо головы.

Атаке, начатой Барбье, скоро придал размах наступления по всему фронту сатирик Огюст Бартеlemi (1796-1867), прославившийся еще в конце 20-х годов героикомическими поэмами о столпах Реставрации. Участник июльских боев, он при содействии поэта Мери весной Н г. приступил к выпуску периодического памфлета в стихах, озаглавленного именем древней богини возмездия - «Немезида». В течение целого года (март 1831 - июль 1832 г.) парижане каждое воскресенье получали по брошюрке на восьми листках с очередной сатирой Бартеlemi. Обычно, отталкиваясь от злободневных событий недели, Бартеlemi без устали нападал на вылазки недобитых приверженцев свергнутой монархии, происки клерикалов, трусливую тактику «депутатов-биржевиков» в палате, предательское поведение правительства по отношению к зарубежным революциям. Иногда сатирику удавалось подняться до значительных социальных обобщений. Он первым откликнулся на восстание лионских ткачей в ноябре 1831 г. В выпусках «Немезиды» - «Лион», «Поэт и восстание», «Всеобщее восстание» - Бартеlemi заявляет, что бунт рабочих справедлив, ибо их толкает на борьбу голод и нищета:

Вулкан излил - смотрите, вот она!
Из мастерских голодною оравой
Спартак новых хлынула волна
Холм Авентин они берут под лагерь,
Они, лишённые последнего куска,
Им не нужны штандарты или флаги,
Их знамя - хлеб на острие штыка.
Пер. Вас.Лебедева-Кумача⁶³

Однако мятеж отчаявшихся внушает Бартеlemi страх. Перед угрозой гражданской войны он приглашает богачей крепко призадуматься и, вложив в жерла пушек карателей «взамен снарядов - ковриги хлеба», поделиться частью благ с беднотой: «Настал час, когда нужно отдать телогрейку нагой нищете и черный хлеб - голоду. Только этой ценой сохраните вы свой плащ и право на чистую пшеничную муку». Надеюсь смягчить тяжкую долю тружеников с помощью

филантропии, сатирик сохраняет весьма почтительное отношение к Луи-Филиппу, к которому он обращается по преимуществу с мольбами и увещеваниями.

Вообще Бартеlemi редко дает прорваться бурному, негодующему возмущению: «Немезида» еще прочно связана с назидательной сатирой-посланием и является последним запоздалым памятником классицизма во французской поэзии.

Гораздо более страстной, плебейски непримиримой была лирика революционных романтиков Луи Агата Берто (1812?-1843) и Жана Пьера Вейра (1810-1844). Друзья немало скитались по Франции в поисках случайного заработка и литературной удачи, прежде чем встретились в Лионе. Весной 1833 г., в накаленной обстановке кануна второго восстания лионских ткачей, они начали издавать стихотворный листок «Красный человек», по форме напоминавший еженедельную сатиру Бартеlemi. В буйном, клокочущем гневом прологе к «Красному человеку» поэты провозглашают себя пророками нищего люда, пришедшими в мир, чтобы искоренить несправедливость:

Чтоб под набатный вой, в безумии ночей
Открыть и объявить убийц и палачей,
Чтоб опознал их всех и проклял пролетарий
И Каинов своих обрек суровой каре!
Мерзавцев не жалеть! Пусть яростно трубят
Возмездье за года мучений и обид!

Увещательные интонации «Немезиды» уступают мест «Красному человеку» неудержимой лавине гротескных гипербол, пророческих видений, апокалиптических образов, дочерпнутых из библейских легенд. Ритм порывист, стремителен, иногда даже сумбурен; особо выделены возгласы возмущения, восторженные призывы, яростные проклятия: «Что с нами? - Когда пылающая земля корчится на наших глазах, как Дантов ад..., когда перед нами голодный бунт, готовый открыть свою пасть и спуститься с оружием к цирку, крича «Мы голодны!» ...Когда в томящие нас бессонные ночи мы видим столько призраков, черных и растрепанных, когда видим, что земля под нашими ногами дымится, как головешка... Тогда не спрашивайте нас, почему в этой вечной и не знающей покоя драме, которая начинается голодом, а кончается стачкой, мы проклинаяем людей и бога!»

Неистово громя Июльскую монархию от имени лионских пролетариев, Берто и Вейра не питают никаких надежд на «доводы разума», якобы способные смягчить, сердца «сильных мира сего». Решительные республиканцы, они с бунтарским пылом скликают всех угнетенных на бой против «хозяев-кровопийц». Они полны безграничной веры в «грядущую дивную эру» республики, которая разобьет оковы угнетения, «удостоит труд отличия и прав», даст жилища бездомным и хлеб голодным.

«Красный человек» просуществовал несколько месяцев. Под давлением лионской полиции Берто и Вейра в конце лета 1833 г. были вынуждены прекратить его издание и перебраться в Париж.

В столице кипела жизнь тайных обществ. Парижская демократия, едва окрепнув после разгрома республиканского восстания 1832 г., готовилась уже к новым схваткам с монархией, которые весной 1834 г. вылились в настоящие уличные сражения. В подпольных типографиях набиралось сотни листовок, пропагандистских брошюр. Среди них было немало и поэтических книг. Еще в 1832 г. участник романтических кружков, поэт и романист Петрюс Борель (1809-1859) выпустил сборник «Рапсодии», проникнутый тираноборческим пафосом. В «Песне санкюлота», прямо возрождая традиции якобинской литературы XVIII в., он поет гимн кинжалу цареубийц, а в стихотворении «Вспышка» зовет парижан вновь зажечь факел «священного мятежа». В конце книги приведены хлесткие афоризмы, свидетельствующие об остром социальном чутье Бореля: «Высшая коммерция грабит негодянта, негодянт грабит торговца, торговец грабит хозяина мастерской, хозяин мастерской грабит рабочего, а рабочий подыхает с голоду» («Торговец и вор - синонимы»).

Республиканские песенники и сатирики этих лет уже не довольствуются программой формальной демократии. Лозунг, начертанный на черных стягах лионских ткачей, - «жить работая или умереть сражаясь!» - облетел Францию, оповещая, что рабочие, став главной силой революционного движения, идут в своих требованиях гораздо дальше идеалов умеренного республиканизма. Право на труд, республика - для бедных, равенство - имущественное, свобода - реальная - таковы теперь представления, которыми все чаще наполнялись традиционные формулы. Откликаясь на новые запросы трудящихся, поэты 30-х годов находят своего героя среди бродяг, отверженных обществом сытых тунеядцев. Постепенно этот образ обездоленного сына народа становится исторически все более конкретным, приобретая отчетливые признаки пролетария - обираемого хозяевами рабочего мастерских и огромных мануфактур:

Толстосум упивается сном,
Утро свежее блещет задорно.
Ты ж рукой, огрубленной трудом,
Черствый хлеб добываешь упорно,
С нищетою борясь непокорно.
Пролетарий! ты вырастишь зерна, -
Хлеб достанется трутню в закром!

Пер. В.Левика

Автором этих строк был Мишель Альтарош (1811- 4884), очеркист, общественный деятель, незаурядный поэт, создавший две книги «Политических песен», вышедшие в 1835 и 1838 гг. В приведенной песне «Пролетарий» Альтарош выступил с открытым призывом к рабочим сбросить Ярмо эксплуатации. Для него труженики - не просто страдающая изнуренная масса, но люди, поднимающиеся на борьбу, отстаивающие свое человеческое достоинство. Правда, они были обмануты в 1830 г. Но в следующий раз рабочие будут более прозорливы, и их восстание принесет Франции подлинное обновление:

Дни священной расплаты придут,
Разнесется призыв канонады.
Только руки, познавшие труд,
Роковые поднимут приклады,-
Роковые приклады.
И народного мщения гром
Над страной прогремит благотворно.

Пер. В.Левика

Пылкая мечта о счастье человека труда и бунтарское неприятие правопорядка, обрекающего на муки нищеты массы французов, весь тот стихийный плебейский пафос раскрепощения личности, которым дышала революционно-республиканская поэзия тех лет, с юношеской свежестью воплотились в лирике талантливого демократического романтика Эжезиппа Моро.

* * *

Имя Эжезиппа Моро (1810-1838) открывает скорбный мартиролог французских писателей, затравленных и обреченных на гибель торжествующим мещанством. Проклятие нищеты, безвестности, отверженности тяготело над ним с колыбели и до ранней смерти на больничной «койке для бедных». ⁶⁴ Горемычное сиротское детство; семинарская келья, где святоши безуспешно смиряли гордыню непокорного отрока, пока, отчаявшись, не почли за благо выбросить его на улицу, дабы не смущал соучеников богохульными стишками; голодная юность типографского подмастерья - то наборщика, то корректора; мятежная зрелость под пулями на баррикадах Июльской революции и республиканских восстаний; скитания по труппным ночлежкам в поисках крова и куска хлеба; бесконечные обращения в редакции журналов и конторы книгоиздателей; не принесший радости выход в свет (незадолго до смерти) книжечки «Незабудка», изуродованной «доброжелательными покровителями»; наконец, морг, где друзья едва успели опознать тело, уже предназначенное к захоронению в общем кладбищенском рву,- таковы веши трагического пути Моро.

А между ними каждодневная растрата таланта и сил в буднях нищей парижской богемы.

О литературно-артистической богеме тех лет сложено немало легенд. Живописно-вызывающие одеяния, бесшабашные пирушки, похождения за театральными кулисами и в аристократических будуарах, наркотические грезы, - весь этот набор маскарадных побрякушек непременно встречается в воспоминаниях. Правда гораздо более прозаична: богема, мнившая себя вне общества, была лишь его продолжением. Здесь тоже были свои «аристократы» и свои «плебеи», дельцы и поденщики, свой «свет» и свое «дно». Одни - о них-то и повествуют так упоенно мемуаристы - тешили себя игрой в утонченных артистов, метали громы и молнии по адресу предков-стяжателей, отнюдь при этом не пренебрегая завещанным ими состоянием и, уж конечно, не посягая на заведенный ими миропорядок, хотя и казавшийся «жрецам красоты»_ тускло-серым, но вполне устраивавший их в своих социальных устоях. Другие - им очевидцы отводят скупые строки - знали, что такое холодная конура, где ютятся трое друзей, по очереди одевающие все тот же потрепанный костюм; как желанен горячий обед «после недели полуголодной сухомятки; почему порой так неотвязно лезут в голову мысли о конце житейских мытарств в свинцовых водах Сены. Дети кустарей и кухарок, на медные гроши выучившиеся грамоте, они собирались в Париж, чтобы пройти школу жизни в сопротивлении нищете, школу мастерства - в газетно-журнальной поденщине. И еще одну школу, к урокам которой, не в пример богемным «аристократам», они были крайне восприимчивы,- школу политических дискуссий, вооруженных восстаний, заговорщического подполья. Именно выходцы из нищей богемы прямо и непосредственно представляли в поэзии революционную демократию первых лет Июльской монархии.

Как и многие его собратья по перу и богемной судьбе - Борель, Берто, Вейра - Эжезипп Моро не был ни зрелым политиком, ни социальным мыслителем. Юношей попав в Париж, он познакомился в среде рабочих-печатников с республиканцами, посещал сходки учеников социалиста Сен-Симона, был наслышан о доктринах последователей Бабефа. Однако тщетно пытаться свести его взгляды к строгой системе: порывистый, легко бросавшийся в крайности, Моро чаще отдавался минутному настроению, чем продуманной мысли. Но не менее нелепо, как это пытались сделать буржуазные критики, объявить демократическую гражданственность поэзии Моро чем-то наносным, чуждым его якобы врожденному элегическому дарованию. Всем своим мироощущением - своими мятежными проклятиями, перемежающимися тоскливыми жалобами, своими анархическими пророчествами, соседствующими с мечтой о незлобивой сельской тишине - Моро кровно связан с трудовой Францией, которая уже угадывала в те годы несостоятельность прежних своих иллюзий и в сумерках буржуазной революционности ощупью искала новые пути в социальных битвах эпохи.

Свои первые шаги на поэтическом поприще Моро сделал по стопам Беранже. Начинаящий провинциальный песенник не прочь был издевательски переиначить библейское предание, представив Христа любвеобильным бражником («Брак в Кане Галилейской»); отвести душу, рассказав, как в толпе, раболепно приветствовавшей королевскую карету, он тихонько твердил: «Да здравствует свобода!» (песня «Да здравствует король!»); сочинить неприязнительный анекдот, где вольнолюбие прихотливо переплетено с игривой шуткой («Гостеприимные модистки», «Патриотическая песня танцовщиц Оперы в честь годовщины Июльской революции»).

Однако скоро ученик понял: время требует не повторения напевов наставника, но иных, созвучных ему слов. Для Моро, как и для всех французских шансонье XIX в., Беранже всегда оставался непревзойденным мастером, чьи художественные находки неизменно служили образцом для подражания. Тем не менее его наследники, ступая в ногу с освободительным движением, не могли долго довольствоваться завещанным им поэтическим багажом и постоянно

обогащали новыми идеями жанр, достигший совершенства под пером прославленного песенника. В 1835 году Моро пишет песню «Беранже» - одновременно укор старому поэту, стрелки поэтических часов которого стали все менее точно отсчитывать минуты истории, и призыв не обойти молчанием заботы тех, кто «снова среди оков» ждет песнопений, способных исцелять сердца, плачущие кровью, и пророчить «грядущего восход». «Веком крушений» называет свое время Моро - крушения, в частности, и тех надежд, которые взлелеяла песня Беранже в канун «трех славных дней». Три года спустя после Июльской революции в сатире «Видение» Моро с горечью признавался, что страна обрекала детей народа на кровавую бойню лишь затем, чтоб «утвердить слова и свергнуть имена». Грезы о «золотом веке» на деле обернулись «веком золотого чистогана». Сменилась лишь вывеска над зданием монархии: на место геральдических гербов прибита расходно-приходная книга лавочника. По-прежнему удел бедняцкого сына - беспросветная нужда:

Ты - пушечное мясо в страшных войнах,

Ты угодишь и в госпиталь под нож

От пыток голода, от жажды знойной

Ты на своей соломе не заснешь

Страданье стало для тебя законом:

Ведь ты - народ!

«Крестины»

Пер. М.Замаховской⁶⁵

Во Франции же хозяйничает делец, нагло объявивший себя «спасителем отечества», хотя совсем недавно он улепетывал при первом выстреле повстанцев. С язвительной иронией повествует поэт, как однажды довелось ему попасть в зал суда. На скамье подсудимых он заметил сразу двенадцать отпетых жуликов. Среди них был ростовщик, в чью контору приходишь голодным, а выходишь - голым; интендант, разбогатевший на поставках гнилья в армию; хапуга-банкир, прибравший к рукам всю биржу... Поэт уж было возликовал по поводу неподкупности правосудия, как вдруг сосед шепнул ему на ухо: то вовсе не подсудимые, а присяжные, только что отправившие на каторгу голодного бродягу, «который хлеб и воздух крал» («Воры»). Поставив знак равенства между буржуа и уголовником, Моро заклеил Июльскую монархию как притон безнаказанных грабителей народа.

Издевка Моро над мещанином всегда памфлетно обнажена, яростно-презрительна. «Добропорядочный» лавочник осмеян в песне «Мосье Пайяр» как грязный распутник, рядящийся в одежды христоролюбивого благодетеля. Саркастический портрет завсегдатая ночных кабаков, выведенного в послании «Жану-парижанину», - хлесткая пощечина герою буржуазного Парижа. Враль, пролаза и слизняк, чьи потуги на остроумие - пошлость, чьи средства обольщения - золотой, предложенный голодной швее, чья смелость не простирается дальше дуэлей с куклами в тире, этот похотливый щеголь не заслуживает даже той кары, которая обрушилась на легендарного совратителя Дон-Жуана. И если бы оскорбленный простолюдин, подстреленный им из-за угла в суматохе уличных боев, явился для мщения, эта мразь получила бы по достоинству - клеймо из грязи и пинок пониже спины.

В спертой атмосфере общества, созданного блудливыми и распоясавшимися Жаннами-парижанами по собственному образу и подобию, поэт задыхается, в тоске и отчаянии слушая, как безответно поглощает человеческая пустыня его мольбу о помощи и душевном тепле. Лишь редкие оазисы отдохновения попадают к бесприютному скитальцу на его тернистом жизненном пути. В его памяти время от времени всплывают полузабытые образы минувшего счастья: день, проведенный в доме приветливой крестьянки, приютившей однажды иззябшего путника («Фермерша») Мечтательная пора детства с минутами беспечной радости у берега хрустально-звонкого ручья, в зарослях камыша, в пахучей чаще леса («Вульзи»). Но воспоминания - лишь дым, рассеянный навечно. В запустении трущобного обиталища одинокий юноша поверяет бумаге муки своего исстрадавшегося сердца, жгучую обиду за оплеванные мечты,

отчаяние поруганной чистоты («Одиночество», «К моим песням»). Порой им овладевают даже покаянные настроения - правда, не больше, чем на 15 минут («Четверть часа набожности»). Чаще, как зачарованный, всматривается он в лицо смерти, и она вдруг начинает манить обещанием вечного забвения, небытия, избавляющего от всех земных бед («Воспоминания в больнице», «Поэт Ласенэр», «Surgite Mortui»).

Но в иные дни, когда до слуха поэта с парижских перекрестков доносится гул мятежа, его голос мужает. Рядом с щемящей музыкой жалоб в лирике Моро звучит пророчески-гневный вызов. Видения смуты, в пожарищах которой погибнут самодовольные скупцы и несправедливые властители, мерещатся Моро, с ужасом и упоением преддрекающему катастрофу «судного дня» («Последний день»).

Обе интонации - неизбывной тоски и бесшабашно-неистового бунтарства - у Моро нераздельны. В облике поэта причудливо уживаются сумрачный певец житейских скорбей и трагический пророк возмездия. Песня «5 и 6 июня 1832 года», посвященная бойцам республиканского восстания у монастыря Сент-Мерри в Париже, - одновременно и надрывный плач о собственных невзгодах, и скорбный реквием тем, кто пал, «рискуя грядущее измерить». Охваченный смятением, выломившийся из жизни, анархически-мятежный Моро во всей своей лирике стихийен и незрел, как незрело тогдашнее движение республиканцев, по первому призыву бросавшихся разбирать мостовые и составлять заговоры, наивно и горячо веруя, что один пылкий энтузиазм кучки единомышленников - уже сам по себе залог победы.

Кратковременным перерывом парижских мытарств Моро были несколько месяцев, проведенных в 1833 г. в городе его детства Провене. Впрочем, мытарства провинциальные стоили столичных. С типографом, у которого он некогда служил наборщиком, Моро договорился об издании стихотворного памфлета «Диоген», по образцу периодической «Немезиды» Бартелими. Но едва появились первые выпуски, как на сатирика обрушился поток клеветы, угроз, «доброжелательных» советов закрыть листок. По Провену была пущена грязная сплетня о Моро; защищая свою честь, он был вынужден драться на дуэли. В конце концов, не выдержав травли, потеряв поддержку издателя, поэт отказался от своего начинания и осенью 1833 г. возвратился в Париж. В свет успели выйти всего несколько брошюр «Диогена», задуманного как хроника местных и национальных событий. Но даже это немногое по праву принадлежит к лучшим страницам, написанным Моро, и составляет одну из вершин французской романтической сатиры.

Имя древнегреческого мудреца Диогена, значившееся на обложке листка, - не просто дань литературной моде. «Хулитель богов», который, по преданию, презирая общественные условности, ходил босиком, спал на ступеньках храма, жил в бочке и без конца насмехался над почтенными согражданами, во многом близок Моро, как близки ему бродячие сказители-жонглеры, переходившие в стародавние времена из одного города в другой, слагая лукавые побасенки, грустные плачи, а при случае и мятежные песнопения. Моро тоже, вслед за своими далекими предками - школярами средневековья - и их вождем, бесшабашным поэтом-бродягой Франсуа Вийоном, пускается в путь, чтоб «затесавшись с мятежной лирой в толпу», греметь пред «босоногой рванью». Лирический портрет этого запевалы буйной голытьбы чрезвычайно подвижен и многогранен: хрупкий юноша, он то язвительно ироничен, то сумрачен, то охвачен жаждой наслаждений, то неистовствует в яростном гневе. И всегда, в отличие от мощнотрубного Барбье, он задушевен, доверчиво простодушен, даже в сатире и бунтарских призывах поражает той интонацией «брызнувшей наружу правды», которую подметил в его поэзии Бодлер.

Создатель «Диогена» пришел в лагерь революционной демократии не с парламентских скамей или из студенческих кружков, а от наборной кассы печатника, из бедняцких трущоб. Он разделяет программу республиканцев, непримирим к проискам сторонников свергнутой династии (сатира «Генрих V»), испытывает отвращение к церковникам (пролог к «Диогену»), презирает

честолюбивых проходимцев, цепляющихся за славу Наполеона («Партия бонапартистов»), бережно хранит память о титанах-якобинцах, в чьих подвигах черпает веру в величие и грядущее возрождение народной Франции («Мерлен из Тионвиля»). Но за любым его политическим выступлением ощутимо не просто следование лозунгам дня, а деятельная и неустанная забота о благе неимущих и обездоленных, для которых превыше всего - избавление от нищенской участи, решение насущных нужд. Зрелище общества, в котором одни обречены дрожать в лохмотьях и голодать, а другие беспечно предаются праздности, рождает в душе поэта мечту о грозном имущественном переделе. Он готов в последний раз обратиться к богачам, но уже не с униженной мольбой, в действительности которой давно изверился, а с пророческой угрозой. В сатире «Сожженное село» он вызывает в памяти тень уравнилителя Бабефа с «пылающим факелом мщения» в руке: трибун плебеев, предупреждает поэт, снова грядет, если разжиревшие лавочники не согласятся уделить бедствующему люду малую толику от «золота, в котором нищих пот».

От этих угроз всего шаг до открытого провозглашения насильственной расправы. У Моро бунтарство страстно прорывается в написанной вслед за «Сожженным селом» «Зиме» - самой яркой из сатир «Диогена». Зима - страшное время для бездомных. Закутавшись в последние обноски, плетутся они по обочинам дорог, мечтая об огне очага, о миске горячей похлебки. Подолгу стоят под окнами роскошных особняков, откуда доносятся праздничный шум, смех, музыка. И тогда в сердцах вскипает безудержная ненависть, готовая разлиться по земле во всеуничтожающем потоке мятежа. И поэт торопит это справедливое возмездие:

Когда ж настанешь ты, о день мечты моей,
Ты, исправитель зла жестких прошлых дней.
Всеобщий уровень писателей-пророков,
Предсказанный, увы, вне времени и сроков!
Спартак опять мечом властительным взмахнет,
Народ поднимется, низвергнув старый гнет.
Воспрянет легион бродяг, цыган, каналий,
Грязнивших празднества великий сатурналий,
Вся грозная орда, что, претерпев разгром,
Умеет воскресать под самым топором
И сытые тогда, боясь голодной голи,
Врагу предложат часть их пиршественной доли,
Но мститель роковой, чей так прекрасен гнев,
Воскликнет: «Все мое! Я именуюсь - лев!»
И разыграются неслыханные сцены,
Которые Иснар предрек народу Сены:
К пустынным берегам, где зыблется камыш
Напрасно варвары придут искать Париж;
Сотрется даже след великого Содома,
Соборы не спасут его от божья грома;
И ликованьями я встречу серный град,
Что вихри ниспошлют на зачумленный град;
И молодость моя в минуты роковые
Близ лавы огненной согреется впервые!

Пер. В.Левика

Едва нарисовав это апокалиптическое видение, Моро сам в ужасе от него отшатывается, спеша оговориться, что оно - лишь плод помраченного отчаянием рассудка. Он молит бога снизить к невзгодам сырых и горемычных:

Дай манну им вкусить, и стихнут их проклятья;
Ты требуешь любви, - так пусть не страждут братья!

Лишенный отчетливого революционного мировоззрения, Эжезипп Моро до конца дней оставался стихийным протестантом, постоянно метавшимся между призывами к вселенскому разрушению и надеждой на вмешательство небесных сил.

Но если в его романтической лирике живы наивные предрассудки прошлого, то его революционные прозрения, пусть даже и осложненные стихийно-анархическим бунтарством, были обращены к будущему. И не случайно за гробом безвременно погибшего поэта, так и не успевшего в полную силу проявить свое дарование, шли вожди революционной оппозиции тех лет. Не случайно и пролетарские песенники 1848 г. почти все без исключения считали Моро своим непосредственным предтечей, а Пьер Дюпон называл его своим «кротким наставником». Образ юного поэта - страдальца, мечтателя и бунтаря - не стерся из памяти демократической Франции и позже, несмотря на фальсификацию его наследия в буржуазной критике, продолжающуюся и поныне.⁶⁶ Среди коммунаров 1871 г. существовал настоящий культ Моро, чью «Зиму» неизменно исполняли в дни Парижской Коммуны на концертах при огромном стечении народа.

* * *

Демократические романтики первых лет Июльской монархии вновь, после долголетнего перерыва, приобщили поэзию к республиканским идеалам. Они впервые взяли под прицельный и уничтожающий огонь обличения физиономию буржуа - прижимистого, скудоумного во всем, что не касается его сделок, низкого в своем верноподданничестве, одержимого лютой злобой к инакомыслящим. Они заставили песню и сатиру проникнуться пафосом защиты трудового бедняка, согнанного с земли крестьянина. Этот шаг был необходим, чтобы следовавшее за ними поколение поэтов смогло выступить под знаменем социалистических и коммунистических утопий.

Что же касается их собственной творческой и жизненной судьбы, то для большинства она сложилась трагично. Во второй половине 30-х годов во Франции наступает полоса реакции. Массовые преследования республиканцев, разгон тайных заговорщических организаций, процессы против сторонников социалистических учений, введение жестокой цензуры,- все это определило духовную атмосферу, в которой вынуждены были теперь работать эти литераторы. В нищете, затравленные эстетской и официозной критикой, кончают свои дни Берто и Вейра, ненадолго пережившие Моро. Некоторые покидают Францию или даже ищут выход в самоубийстве. Кое-кто, как Бартеlemi, идут на службу к правительству. Многие, продолжая скорбеть о народной нищете и несправедливости, отрекаются, однако, от революционных заветов. «Нет, братья, будущее не на баррикадах», - заклинал, например, французский поэт-ремесленник Савиньен Лапуант, который некогда участвовал в боях республиканцев, но впоследствии, сломленный тюрьмами, отчаялся в успехе народных восстаний.

На рубеже 1830-1840-х гг. демократическую поэзию захлестывает проповедь непротivления, призывы к альтруистическим добродетелям филантропов, упования на то, что мирный прогресс науки и техники сам по себе дарует людям желанное благоденствие.

Но не надолго. 1848 год был не за горами. А на подступах к нему - новый взлет бунтарских настроений в литературе.

В нашей библиотеке

Ю.Данилин. Очерк французской политической поэзии XIX в. http://narod.ru/disk/8689964000/dan_poet1.pdf.html

Июльская монархия в карикатурах (в сообществе Vive Liberta), комментарии <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p69778111.htm>
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p75800170.htm>
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p45830317.htm#>

Луи Эритье. История французской революции 1848 г. и Второй республики. Вып.1. 1814-1848 гг. http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-1.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-2.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-3.pdf

http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-4.pdf

СКВОЗЬ БИТВЫ 1848 года ЛАШАМБОДИ. МЕНАР. ПОТЬЕ

В канун 1848 г. у порога французской литературы громко постучался рабочий. Он больше не довольствовался жалостливым участием сострадательных романтиков. Он хотел сам рассказать о себе. То и дело в книжных лавках появлялись поэтические томики, созданные на досуге столярами, каменщиками, наборщиками; их имена - не редкость на страницах газет, альманахов; певцы и чтецы знакомят с их творчеством широкую аудиторию. Поэт-рабочий - примечательная фигура литературного Парижа тех лет; его образ возникает в книгах маститых писателей, критики ломают копыя в спорах о литераторах-самоучках.

«Посвященные жрецы красоты» в приступе ворчливого снобизма заклинают оградить Парнас от посягательств «графоманствующих плембеев». Подумать только: во Франции, где всего несколько лет назад зародилось «искусство для искусства», без конца слышишь похвалы каким-то мастеровым, пишущим о лохмотьях нищеты, прокопченных машинистах, темных и скользких шахтах, детях, толкающих угольные вагонетки и очищающих пряжу, и прочих вульгарно-прозаических вещах...

Зато демократические писатели радостно приветствуют пробуждение художественного гения в самой гуще трудовой Франции. Заботливо поддерживает рабочих поэтов своими советами Беранже. Их книги напутствует Жорж Санд, на их защиту встает Эжен Сю. Спор о поэтах-рабочих очень скоро перешагнул границы Франции, вызвав многочисленные отклики, в частности в русских журналах. «Искры добра еще не погасли во Франции, - писал в 1844 г. Белинский, - они только под пеплом и ждут благоприятного ветра, который превратил бы их в яркое и чистое пламя. Народ - дитя; но это дитя растет и обещает сделаться мужем, полным силы и разума... В народе уже быстро развивается образование, и он уже имеет своих поэтов, которые указывают ему его будущее, деля его страдания и не отделяясь от него ни одеждою, ни образом жизни. Он еще слаб, но он один хранит в себе огонь национальной жизни и свежий энтузиазм убеждения».⁶⁷

Путь в литературу поэтам из рабочих дался нелегко. Со знаниями, полученными в приходской школе, далеко не уйдешь, да и выпустить книгу можно, лишь заручившись содействием знаменитости или мецената. За тощей книжицей стихов, как правило, стоял добрый десяток лет мытарств; многие так и умерли, не дождавшись выхода хотя бы одного сборника. Но гораздо опаснее трудностей материальных были идеологические ловушки, подстерегавшие на каждом шагу. Иной поэт, не в силах подняться над кругозором полукрестьянина-кустаря, встав вровень с современной социально-философской мыслью, запутывался в сетях архаических воззрений средневекового ремесленничества. Он был благонамерен и законопослушен, робкие жалобы сочетались у него с мечтой о чистеньком домике с цветничком, благоговение перед проповедью кюре - с убогой боязнью «подстрекателей и крамольников». Выходец из народа, он становился жертвой умильного покровительства слезливых филантропок и провинциальных «народолюбцев», захлопывающих перед ним дверь в большую поэзию, услужливо оставляя открытым лишь черный ход мещанской литературы.

Тем же, кто не опустил в отчаянии рук еще в самом начале, кто не свернул с полпути на окольную тропку, выпала честь стать поэтическими провозвестниками идей, с которыми вступил на историческую арену ранний пролетариат. Меньше десятилетия отделяет их от поколения Э.Моро. Но за эти годы революционные поэты вместе со всей демократией сделали заметный шаг к зрелости. На смену мятущемуся бунтарю из нищеты богемы пришел крепко связанный со своим классом литератор-пропагандист. Его аудитория - не толпа отверженных, объединенных лишь страданием и нищетой, но десятки и сотни парижских «блужников», стекающихся на митинг в клуб предместья, где выступают

политические шансонье. На первых порах он еще заимствует лозунги своих предшественников. Но со временем его перестает удовлетворять стихийное, анархическое мировосприятие, и он настойчиво начинает искать более или менее стройную систему воззрений, на которую можно было бы опереться в битвах современности. Тяга к глубокому осмыслению эпохи, исторической миссии трудящихся - общая, хотя и в разной мере каждому из них свойственная, черта революционных поэтов - Э.Потье и П.Лашамбоди, П.Дюпона и Ш.Жилля, Л.Фесто, Г.Леруа и др. Почти все они так или иначе отдали дань учениям утопического коммунизма. И хотя в этих учениях многим народным песенникам ближе всего оказывались прекраснородные мечты строителей воздушных замков будущего, наиболее Зрелые поэты-рабочие черпали здесь не только свои представления о мире, но и решимость коренным образом переделать этот мир в соответствии с нуждами трудящихся. А когда история вносила свои поправки в проекты утопистов, революционные поэты умели извлечь пользу из ее уроков.

Перед Февральской революцией одним из самых интересных поэтов-социалистов был песенник и баснописец Пьер Лашамбоди (1806-1872). С первой книжечкой стихов он выступил еще в 1829 г. Широкую известность принесли ему басни; современники справедливо видели в нем самобытного продолжателя Лафонтена.

Басня Лашамбоди - острая драматическая сценка, в которой сталкиваются не только привычные звери, но аллегории нравственных понятий, явления природы, вещи («Правда и лесть», «Дети и поток», «Нос и очки», «Люди и башня»). Мастерство свободной символики позволяет поэту придать бытописательной притче, какой обычно остается басня, философски-историческую глубину и насыщенность. Особенно задушевные лирические басни Лашамбоди, среди которых лучшая - «Капля». Упав однажды из грозовой тучи в море, капля оплакивала свою судьбу. Но ее проглотила устрица, в ракушке капля отвердела, став прекрасной жемчужиной. Чудесное превращение напоминает поэту судьбу девушек из бедноты, которых труд только украшает:

О, дочь народа! Черный жребий твой –
За хлеб и кров работать день-деньской.
Мужайся! Беды все твои - до срока.
Ты выйдешь - будет день! - из темноты:
Средь волн мирских не будешь одинока –
Жемчужиной народа станешь ты.

Пер. А.Готово

Пройдя через длительное увлечение сен-симонизмом, затем учением утописта Фурье, поэт в 40-х годах примкнул к коммунистическому кружку Этьена Кабэ. Именно Лашамбоди с наибольшей отчетливостью и поэтической силой выразил в песне «Бедность и рабство - одно и то же» мысль о том, что чисто политические реформы еще не облегчают участи народа и для подлинного освобождения трудящегося нужно покончить с имущественным неравенством:

В лохмотьях, согбен, меж проникнутых спесью
Идешь ты, бедняк... Где свобода? Где хлеб?
Лишь право на труд приведет к равновесью
Весы, на которых вся тяжесть судеб.
Богатый и бедный - противники сроду,
Враждуют друг с другом... Зачем же давно
Толкуют у нас про свободу?
Ведь бедность и рабство – одно...⁶⁸

Правда, путь к будущему царству всеобщего братства поэт мыслит себе как мирное перевоспитание «корыстных» хозяев, постепенную пропаганду идеалов коммунизма среди всего народа. Стремясь доказать, что коммунисты «не чета анархистам» и вовсе не ратуют за насилие, Лашамбоди написал знаменитую песню «Не кричите: „Долой коммунистов!“»:

Братья, уже ни так будет всегда:
Розы - богатым, шипы - для народа?
Общими станут все блага природы,
Каждый - апостол святого труда!
Братья, поверьте словам оптимистов;
Скоро зари вы увидите свет!
Если вам дорог свободы завет,
То не кричите: «Долой коммунистов!»...

Этот романтический утопизм во взглядах на историю, который Лашамбоди разделял с подавляющим числом тогдашних поэтов-социалистов и коммунистов, в ближайшем будущем ждали суровые испытания классово-борьбой.

Революционные события 1848-1851 гг. стали для ранней пролетарской поэзии серьезной школой политического развития. Ее создатели были очевидцами крушения Июльской монархии в результате Февральской революции 1848 г., двурушничества политики буржуазных республиканцев, восстания парижских пролетариев в июне 1848 г., бесславной истории и краха Второй республики, государственного переворота 1851 г. Июньское восстание в Париже было тем потрясением, которое разрушало прекрасодушные иллюзии мелкобуржуазной демократии. Пройдя через отчаяние побежденных, мужественный стоицизм, горький скепсис, призванный очистить сознание французских рабочих от наивных упований на «совесть богачей», поэзия 1848 г. стала необходимым связующим звеном между романтической гражданской лирикой поэтов Июльской революции и суровым, беспощадно правдивым в своей героике и в своей сатире реализмом лучших поэтов Парижской коммуны.⁶⁹

Победа февральского восстания 1848 г. казалась демократическим поэтам долгожданым свершением заветных чаяний. Воодушевленные установлением республики, песенники Л.Фесто, Г.Леруа, О.Алэ слагают дифирамбы в честь революции, выражая безграничную уверенность в том, что отныне навеки покончено с враждой классов, и буржуа, растроганные жертвами, принесенными народом на алтарь свободы, самоотверженно разделит с бедняками свои богатства. Бедствия, испытанные рабочими, будут полностью вознаграждены - без тени сомнения возвещает поэт-ремесленник Э.Байе в песне «Крик всех французов»:

Конец всем невгодам настал,
Грядущего дни лучезарны!..
...Республика! Новая эра
Стать эрою счастья должна.
Прогресса взошли семена,
И сделалась явью химера.

Это, по выражению Маркса, «фантазерское воспарение над классово-борьбой»⁶⁸ было порождено стремлением видеть в республике осуществление радужных предсказаний мыслителей-социалистов. Поэзия первых дней после Февраля - ликующий финал, венчающий историю демократической литературы Июльской монархии. Здесь находят свое завершение основные мотивы предшествующей романтической лирики, здесь развиты многие традиционные образы, жанры, стиливые и ритмические приемы. В феврале 1848 г. будущий автор «Интернационала» Эжен Потье (1816-1887) написал стихотворение в ритме французского ямба - «Народ». Созданный им образ оборванных, исхудалых блузников, идущих сквозь пороховой дым на штурм ненавистной монархии, прямо перекликается с образами июльских повстанцев из «Собачьего пира» Барбье:

Дождь моросил всю ночь, и мгла, как будто тюлем,
Париж окутала... И он,
Меся ногами грязь, пошел навстречу пулям,
Хоть был оружия лишен.
Про голод позабыв, про жажду, что палила
Его уста, он шел во мгле.
Гигант июльских дней, чья не иссякла сила,
Восстал он снова в феврале.

Но, подхватывая мысль Барбье о простолюдинах из предместий как истинных творцах революции, Потье, прошедший идейную закалку в кружках фурьеристов, позже тяготеющий к коммунизму - последователей Бабефа, вместе с тем делает огромный шаг вперед по сравнению с революционными поэтами 1830 г., довольствовавшимися весьма расплывчатой социальной программой. В его песнях настойчиво звучит лозунг «право на труд», впервые формулировавший, пусть еще и не до конца осознанные, самостоятельные устремления пролетариата как класса:

Нет, золота ему и роскоши не надо,
Он хочет хлеба и труда
Да, хлеба для детей, которых без пощады
Терзает голод и нужда.
Он хочет, чтоб его хозяином признали,
Хозяином своей судьбы.
Он хочет, наконец, чтоб гражданами стали
Всегдашние рабы.

Уже в первые недели после февраля надеждам Потье и его собратьев по перу на то, что вчерашние труженики-рабы, наконец, встанут во главе страны, было суждено прийти в столкновение с реальной политикой буржуазного Временного правительства, а затем и Учредительного собрания.

В поэзии апреля - мая 1848 г. постепенно нарастает разочарование, тревога; все чаще раздаются сетования на то, что революция, увы, не закрыла зияющей пропасти между роскошью и нищетой. Будь бдителен, не поддавайся на сладкоречивые уговоры, держи ружье наготове и порох сухим - советует теперь Э.Байе рабочему («Будь бдителен!»). Байе вторит поэт А.Далее в песне «Будь настороже!», а Г.Леруа предостерегает от повторения ошибок Июльской революции, когда все плоды народного героизма были присвоены кучкой ловких дельцов («Народ и буржуазия», «Вчера и ныне»). Э.Потье в песне «Кровопийцы» гневно клеймит банкиров, сановников, правителей, которые продолжают выжимать из народа все соки, а в песне «Есть хочу!» от имени трудового люда требует дать хлеб голодным и кров бездомным.

По мере приближения к июню 1848 г. праздничные гимны окончательно уступают в поэзии место страстным проклятиям, желчной издевке, призывам к оружию. Луи Пюжоль накануне восстания предрекал беспощадное возмездие тем, кто наживается на народных мучениях («Буржуазия - ты вампир...»). Сатирик Пелен в стихах, опубликованных в день восстания газетой «Раскаленные ядра», от лица рабочих заявил: «Если у меня нет работы и хлеба - пусть будет война». Накануне июньских дней в предместьях Парижа распевали мятежную песенку неизвестного куплетиста:

Ужели создан люд рабочий,
Чтоб буржуа обогащать,
Для них потеть я дни и ночи,
Для них все силы истощать?
Не быть тому! Коль вы хотите,
Друзья, прихода дней иных,
На плаху богачей тащите,
На фонарях повесьте их.

Вспыхнувшее 22 июня 1846 г. вооруженное восстание рабочих вдребезги разбило иллюзии о братстве классов, многие годы вынашивавшиеся мыслителями-утопистами. Истинным, неподдельным выражением этого «братства», по словам Маркса, оказалась «гражданская война в своем самом страшном обличий - война труда и капитала». ⁷⁰ После кровавой расправы над повстанцами немногие из вождей и идеологов французских рабочих продолжали сохранять веру в буржуазную республику. Зато все явственнее были слышны новые лозунги - лозунги будущей социальной революции: «Низвержение буржуазии! Власть трудящимся!»

На июньских баррикадах сражались крупнейшие революционные поэты - П.Дюпон, Ш.Жилль, Э.Потье, Э.Шателен, Г.Леруа, Л.Пюжоль и другие. Немало песенников пало от пуль карателей, некоторые из них были схвачены, отправлены на каторгу. Те, кому удалось избежать преследований, трагически пережили поражение, увидев в восстании не столько битву за новый мир, сколько героическое самоубийство доведенных до крайности людей (Э. Потье «Прогнать тоску»). Песни Потье («Июнь 1848»), Леруа («Бойцы отчаяния»), Шателена («Июньский изгнанник») как бы составляют многоголосый реквием, проникнутый безутешной скорбью о павших героях, сознанием безысходности, обреченности рабочих всегда владеть ярмо рабского труда на хозяина или умереть с голоду. Для большинства поэтов баррикады июня - «битва отчаявшихся», плод роковой ошибки, катастрофа полная и непоправимая. Сознание какой-то неизбывной вины и вековечного проклятия, тяготеющего над тружениками, подавляет в этой поэзии, полной покаянных жалоб и проникнутой духовной надломленностью:

Итак, умрем, хоть налилась пшеница...
Итак, умрем, хоть зреет виноград...
Итак, умрем, хоть сыты звери, птицы,
Хоть муравьи свой наполняют склад...
Нам всем живым - одно и то же небо...
За что страдать? Кто держит под замком
Природу всю, чтоб не хватило хлеба?
Итак, умрем!

Итак, друзья, умрем!

Э.Потье, «Июнь 1848»

Однако отнюдь не у всех трагические раздумья граничат с подавленностью. В хоре голосов, оплакивающих жертвы июня, раздавались и такие, которые на пепелище народного поражения пели священную месть. С наибольшей мощью прозвучали среди них пророчества поэта-романтика Луи Менара (1822-1901).

Разносторонний мыслитель, знаток античности и истории Востока, памфлетист и лирик, Менар вошел в литературу в середине 40-х годов с поэмой «Эвфорион», в которой неистовый герой-бунтарь извергал лаву проклятий по адресу прозябающих в ничтожестве обывателей, а нарочито усложненный аллегоризм сочетался с бешеным ритмом стиха. Сотрудничая в социалистической прессе, Менар после июньского восстания выступил с серией памфлетов «Пролог революции», где язвительно обрушился на буржуазных карателей, потопивших в крови рабочее движение. За эти статьи он был приговорен к трем месяцам тюремного заключения и крупному штрафу. Ускользнув от полицейских, он эмигрировал в Англию и вернулся на родину только после Парижской Коммуны. В Лондоне в 1855 г. Менар выпустил сборник стихов, большинство из которых раньше публиковал в разных периодических изданиях. Из них особенно примечательны траурный гимн в честь июньских бойцов «Gloria victis» («Слава побежденным») и сатира «Адастрейя», перепечатанная Марксом на страницах «Обозрения Новой Рейнской газеты» (№ 4, 1850) под заголовком «Ямбы».

Политическая поэзия Менара - яркий памятник романтического лиризма. Ужасающие картины расправы над повстанцами перерастают у него в грозные, почти космические видения грядущей кары палачам, сквозь скорбный реквием порой пробиваются интонации мужественного гимна народному героизму, внезапно сменяющиеся вихрем убийственных инвектив. Все движение мысли в «Gloria victis» строится на внешнем парадоксе: поэт приглашает тех, кто пал в бою, оплакать оставшихся в живых - ведь их участь куда плачевнее. Ибо им суждено не только пережить гибель братьев, но и познать позор поражения, бесчинства озверевшей солдатни, безнадежное отчаяние побежденных, вновь опутанных цепями. Но самое мучительное для них - сознание собственного бессилия:

Вы протянули нам оружие для мщенья, -
Не удержать его в слабеющих руках...
И клятву дали мы отметить за все мученья...

Но как нам отомстить? Ведь сами мы - в цепях!
Не знали вы, какой удел готовят сирым.
Насмешки злобные... кровавая резня...
Гнев победителей... О братья, спите с миром!
Счастливы! Вовремя погибли вы, друзья!

Однако Менар уверен, что именно. В сатире «Адастрея» великого искупления грядет поражение восстания - он предсказывает, что день «революция лавиною мятежной сметет с лица земли преступный сброд». И когда нынешние победители станут молить о пощаде, народ напомнит им учиненную ими расправу. Он будет справедлив и беспощаден в своем гневе. Он заставит убийц целовать землю там, где пролилась святая кровь июньских бойцов. «Око за око, зуб за зуб - таков закон возмездия».

Не станем мы щадить! Мы вспомним братьев стоны,
Разлившееся море зла...
Пора, чтоб в ярый гнев, гнев праведный, законный,
Вся наша жалость перешла!
Мы вспомним дни резни, дни ужаса, печали,
Когда в предместьях вновь и вновь
На крик: «Мы голодны!» картечью отвечали
И брызгала на стены кровь.

После июня 1848 г. революция во Франции идет на убыль. Обескровленный, потерявший вождей, преданный либеральными болтунами, пролетариат на время покидает арену политической борьбы. Утратив его поддержку, буржуазные республиканцы в испуге перед «красной опасностью» одну за другой сдают свои позиции под натиском бонапартистской военщины. Годы, отделяющие июньское восстание от государственного переворота 2 декабря 1851 г., - время неуклонного разложения Второй республики.⁷¹

Демократическая поэзия этих лет проникается настроениями угрюмого скепсиса. Однако трагические сомнения никогда не оборачиваются у лучших поэтов холодным циническим отречением от революционных идеалов. Их скептицизм порожден начавшейся критической переоценкой мелкобуржуазного социализма: сомнению были подвергнуты утопические доктрины и теории, и многое в них отвергалось как несостоятельное.

Поэты, пережившие июньские дни, уже не могут сохранять упования на республику как панацею от всех социальных недугов. Буржуазные парламентарии не желают покончить с произволом, взяточничеством, подкупом, голодом бедноты, отмечает А.Барон в «Элегии республике». Республика - лишь вывеска, за которой скрывается воровской притон, где всеми делами заправляет банкир-грабитель Робер Макэр («Умеренная республика» Э.Потье). В связи с принятием в ноябре 1848 г. конституции поэт А.Буржуа обращается к народу с призывом не верить фальшивым декларациям законодателей:

Республику назвать ли настоящей?
Мы - люди, иль рабы, иль просто скот?
Все взял богач, от жадности сопящий,
Нам и на труд он права не дает.
Итак, у нас - год первый зры новой,
Но бродят все ж и днем, и по ночам
Голодные, лишившиеся крова...
Законов ложь, народ, ты знаешь сам!

В сатире Ж.Дежака «Лев», в песнях Г.Леруа «Богачи» и В.Рабино «Разрушители», в многочисленных песнях Э.Потье звучит мысль о несовместимости интересов людей труда и богатых тунеядцев. Обличение революционных поэтов срывает с буржуазной республики маску народолюбия, обнажая ее истинный классовый характер. Достаточно расплывчатые образы черствых богатеев, столь распространенные в поэзии Июльской монархии, теперь становятся реалистически более точными, исторически конкретными. В песне Э.Потье «Картуш-банкир» нарисована остро разоблачительная фигура одного из столпов Второй республики, свидетельствующая о плодотворном овладении революционно-демократическими поэтами мастерством

реалистического портрета. В облике дельца Картуша у Потье нет ничего от романтического ростовщика-злодея. Логово этого бандита - не темный чулан, но парижская биржа, его сила не в дьявольской изощренности ума, но в умении заставить работать на себя всю политическую машину буржуазного государства:

Банкиром ставши, часть наживы
Я дам помощникам своим.
Пот нищеты трудолюбивой
Застынет слитком золотым.
...Судей, баронов, прокуроров
Найду в гостинной я своей.
Префект поставит гренадеров
Почетной стражей у дверей.
...В лесу не поживишься многим,
Удобней биржа для меня.
Вот я - банкир с большой дороги,
С законом вместо кистеня!

Историю революционной поэзии 1848 г. завершают сатиры и песни о государственном перевороте Луи Бонапарта. Демократические литераторы начали осыпать насмешками новоявленного претендента на престол еще тогда, когда он выставил кандидатуру на президентских выборах. Когда же переворот свершился, Э.Потье откликнулся на него песней «Кто отомстит?». В ней он скорбел о Франции, задушенной полицейскими и военщиной, и вместе с тем выразил надежду на то, что час освобождения вновь неизбежно наступит:

Республика убита
И глубоко зарыта.
Ее я хоронил...
О, кто же отомстит, народ?
Ее я хоронил,
С ней в сердце я зарыт.
Она еще придет,
Воскреснет, не забыта!
Она еще придет!
Земля даст новый плод,
И молот запоет,
Шиповник расцветет,
И труд наш оживет!

Мечта Потье о грядущем отмщении могильщикам республики прозвучала как прощальный завет поэтов 1848 г. новому поколению. После 2 декабря 1851 г. многие из них были вынуждены покинуть родину: вслед за Менаром в изгнании оказались Лашамбоди, Дежак, Пюжоль. Те, кто остался во Франции, либо были обречены на молчание, либо погибли. Кое-кто не выдержал нищеты и стал сотрудничать с Империей.

Но этот разгром - вернее, серия поражений, через которые пролегал путь революционных поэтов 1848 г., - относится к числу тех испытаний, уроки которых стоят многих побед. Ибо в них погибла не сама идея освобождения трудящихся, но пережитки старых иллюзий буржуазной революционности, сходящей с исторической арены. «Окунувшись в кровь июньских инсургентов», отмечал Маркс, трехцветное знамя буржуазной республики превратилось в красное знамя пролетарской революции⁷⁰. Для поэзии, как и для всей французской демократии, переступить трагический рубеж 1848-1851 гг. значило сделать громадный шаг вперед. Даже для тех поэтов, кого этот рубеж страшил, кому прощание с удобными, дорогими предрассудками прошлого далось роковой ценой.

В нашей библиотеке

Ю.Данилин. Очерк французской политической поэзии XIX в. http://narod.ru/disk/8689964000/dan_poet1.pdf.html

Ю.Данилин. Поэты Парижской Коммуны. http://narod.ru/disk/8825604000/comm_poet1.pdf.html
http://narod.ru/disk/8825624000/comm_poet2.pdf.html
http://narod.ru/disk/8825639000/comm_poet3.pdf.html
http://narod.ru/disk/8825683000/comm_poet4.pdf.html
или

Революционная и http://vive-liberta.narod.ru/biblio/folk_1.htm
контрреволюционная поэзия 18-21 вв.
Луи Эритье. История французской http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-1.pdf
революции 1848 г. и Второй http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-2.pdf
республики. Вып.1. 1814-1848 гг. http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-3.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-4.pdf

ПОЭЗИЯ ТРУДОВОГО БРАТСТВА ПЬЕР ДЮПОН

Среди французских песенников 1848 г. самым знаменитым был Пьер Дюпон. И дело здесь не просто в его поэтической одаренности: в личности Дюпона, в его идеях и самом складе ума как бы воплотился дух тогдашней демократии с ее порывом к освобождению труда и ее романтическим воспарением над жизнью, ее мудрыми прозрениями и наивными заблуждениями. Все, знавшие поэта, в один голос говорят о его необычайной мягкости, гуманности, терпимости. Природная доброта, казалось, восполняла в нем и недостаток знаний, общественного опыта, и неустойчивость, бессистемность мысли. Дюпон - типичный «социалист чувства», воспринявший общее всем утопистам тех лет недовольство буржуазным миропорядком, их веру в духовную красоту и созидательную силу трудовой Франции, но одновременно и их упования на проповедь гражданского мира, братства богачей и обездоленных как лекарства от всех социальных зол. В политической борьбе он обычно ориентировался наугад, порой шел на поводу у поддельных под демократизм либеральных фразеров, лишь благодаря прирожденному чутью человека из народ в сложнейших переплетениях классовой борьбы в конечном счете всегда оказывался на стороне трудящихся.

Дюпон родился 13 апреля 1821 г. близ Лиона, в семье сельского кустика. Он был воспитан дядей, приходским священником, который определил племянника в семинарию. Но деятельность священнослужителя не прельщала юношу: бросив семинарию, он поступил учеником на ткацкую фабрику, затем писцом к стряпчему, оттуда - служащим в банк. В свободное время он сочинял идиллии. Они еще очень неровны, в них ощутимо подражание самым разным поэтам, от Вергилия до Ламартина, но сквозь заимствования уже угадывается почерк будущего песенника. Когда Дюпон, приехав в Париж, показал рукописи своему земляку, академику Пьеру Лебрену, тот сразу же помог издать их отдельной книгой («Два ангела», 1842) и даже добился, чтобы Французская Академия удостоила автора премии. Он же устроил Дюпона в редакцию академического «Словаря». Здесь, работая над толкованием отдельных слов, постоянно имея дело с трудностями грамматики, поэт прошел неплохую школу языка.

Мысль стать песенником впервые подал Дюпону Шарль Гуно, тогда еще начинающий композитор. Обратив внимание на неплохой голос и природную музыкальность застенчивого провинциала, иногда появлявшегося на шумных вечеринках литературно-художественной молодежи Парижа, Гуно научил его записывать ноты и посоветовал подбирать мелодию к сочиняемым стихам. Через несколько дней Дюпон пришел к композитору и пропел куплеты, восхитившие Гуно своей непосредственностью. Это была знаменитая песня «Волы». Вслед за ней Дюпоном созданы еще несколько песен, вошедших в сборник «Крестьяне, сельские песни» (1846). Затем последовали многочисленные отдельные выпуски крестьянских любовных, трудовых, карнавальных песен. Позже к ним присоединились и песни политические. Наиболее полное, хотя и далеко не исчерпывающее собрание песен Дюпона увидело свет в 1851 г. в иллюстрированном и снабженном нотами четырехтомнике «Песни и песенки», неоднократно переиздававшемся.

Обычно Дюпон сам исполнял свои песни - на улице, в винных погребах, а в дни революции - в народных клубах. «Надо было послушать его самого, - вспоминает современник. - Он начинал не без некоторого затруднения, голосом слабым, глухим, однако притягательным. Полчаса спустя он воодушевляется, разворачивается, свободно владеет своими возможностями. Он наслаждается производимым впечатлением и заставляет наслаждаться других. Сельская грусть, не слишком подчеркнутая беззаботность и добродушие, манера напевать, как будто он возвращается домой среди полей, - все это он передает совершенно искренне и лучше любого профессионального певца».

Дюпон вошел в литературу как певец крестьянина-труженика, поэт деревенского быта, сельской природы. В его деревенских пейзажах не было ни «пейзанской» манерности, ни буйного пиршества красок: природа родной страны предстала здесь в ее обыденной прелести. Поэт любовно отмечал приметы тихо умирающего года - прозрачную чистоту осеннего воздуха, холмы, краснеющие листьями виноградника, скворцов, перескакивающих с борозды на борозду по убранному полю, сорок, хлопчущих в ветвях облетевшего тополя. И над пустынными полями и рощами - не ослепительное, но по-осеннему яркое солнце, напоминающее сеятеля, который широким взмахом руки разбрасывает на пахоте янтарные зерна-лучи («Последний ясный день»). Дюпон умел извлечь поэзию из привычного, памятного каждому с детства; его стихи трогали, рождая у слушателей задушевные воспоминания, овеянные то светлой грустью, то умиротворенной радостью,

Тот же колорит чуть наивной простоты и растроганности окрашивает песни Дюпона о крестьянах. Поэт заботливо рисует нехитрую обстановку деревенского дома, грубо сколоченную мебель, самодельную посуду, двор, где бродят куры и роются поросята, хлев, куда по вечерам загоняют скот. Здесь с утра до ночи хлопчет расторопная хозяйка - какая-нибудь тетка Жанна, героиня одной из самых популярных песенок Дюпона. Когда-то она была первой красавицей на селе. Теперь у нее иные заботы: то корова отелилась в ночь, то стирка, то сбор винограда, то муж вернулся домой навеселе и принялся скандалить. Но ничто не может заставить ее приуныть. Довольная и приветливая, владычествуя она в своем маленьком царстве («Тетка Жанна»). В простых деревенских женщинах Дюпона привлекает душевная чистота, здоровье, трудолюбие, умение смело смотреть жизни в лицо и радоваться тому, что она приносит. Критики тех лет справедливо писали, что жизнерадостная поэзия Дюпона рассеивает призраки отрешенных от мира романтических страдальцев, к тому времени уже порядком приевшихся читателю.

Ранние песни Дюпона иногда называли пасторальями. Действительно, до поры до времени он предпочитал не вглядываться в мрачные бездны общества, не вспоминать о трагических столкновениях, определявших жизнь французской деревни. В «сельских песнях» редки картины нищеты и ожесточенной борьбы за клочок земли, зато много сельских праздников, встреч счастливых влюбленных, неторопливых бесед закадычных друзей за бутылкой вина. И хотя порой в этих песнях встречается умильное любование патриархальной деревней, крестьяне Дюпона - отнюдь не жеманные пастухи и пастушки пасторальной поэзии. «Волы» поразили современников не столько своим светлым настроением, сколько точностью, глубиной изображения крестьянской психологии. Для героя этой песни крепкие, красивые волы так дороги, что он скорее расстанется с женой и дочерью, чем с ними. Впрочем, даже ему самому «петля слаже, чем мысль об их продаже». Привязанность хозяина к своему добру, порой переходящая в черствость и жадность, и вместе с тем восхищенное преклонение труженика перед животными, без которых его поле осталось бы нераспаханным, а семья - голодной, запечатлены здесь с недоступным французской поэзии тех лет проникновением в духовный мир крестьянина.

Выходец из деревни, Дюпон хорошо знал, что крестьянский быт далек от идиллии, что достаток приходит лишь к тому, кто в поте лица добывает свой хлеб. Уже в одной из ранних песен он писал:

В большом труде, в большой заботе
На поле вырастишь ты рожь;
Зерно в своем омоешь поте
И солнцем тело обожжешь.
Сухую землю драть ногтями,
Не ведать отдыха от дел,
Бороться с градом и ветрами, -
Вот, пахарь, вечный твой удел.⁷²

Пер. Л.Остроумова

Осенний праздник урожая, изображенный в последних куплетах этой «Песенки ржи», - вовсе не игры и танцы «беззаботных поселян», но веселье людей, тяжелый труд которых не пропал даром и щедро вознагражден природой.

Преклонение перед человеком труда, своими мозолистыми руками преображающего лицо земли, особенно ярко сказывается в песнях Дюпона о рабочих. Он воспевал прядильщиков и пильщиков леса, машинистов тогда только о появившихся локомотивов, портных, рыбаков, бочаров, прачек, строителей - тех, кто проводит день среди грохота фабричных станков, и тех, кто ютится в крохотных кустарных мастерских. Они покоряют земные и водные пространства делая дальние страны и города близкими («Машинист», «Песнь морей»), они дают человечеству свет и тепло («Песнь рабочих»), сотканная ими материя защищает от стужи («Ткач»), из нее шьются наряды, в которых юные невесты красуются на праздниках («Шелк»), У этих людей есть все основания считать себя самыми нужными и достойными членами общества, ибо «имя наше - пролетарий», как с гордостью поют друзья-мастеровые в «Двух товарищах».

По мере обострения социальных противоречий накануне 1848 г. общая направленность творчества Дюпона менялась. Он все чаще писал теперь не только о поэзии, но и о проклятии труда на хозяина. В «Песне рабочих» (1846), принесшей Дюпону европейскую славу, по-прежнему звучит традиционная для него мысль о величии народа-созидателя:

Все нашей сделано рукой,
Все, что в земных таится недрах,
Что скрыто в глубине морской,
Вся красота сокровищ щедрых,
И редкий жемчуг, и руда,
И сладкий плод, и хлеб насущный...
Идут года, стригут стада,
И вьется шерсть волной послушной

Пер. П.Антокольского

Но пролетарии, которым «мир обязан чудесами», влачат жалкую жизнь в нищете. Они истощены голодом, одеты в тряпье, не имея пристанища, ночуют под забором. В «Песне рабочих» поэт, до сих пор едва затрагивавший тему народного горя, поднимается до признания вопиющей несправедливости, которая лежит в основе современного общества:

Что труд упорный наш дает,
В дугу сгибающий нам спины?
Куда рекой течет наш пот?
Не люди мы, а лишь машины!
Мы строим столп до облаков,
Нам мир обязан чудесами...
Но господин, лишь мед готов,
Спешит разделаться с пчелами.

Пер. С.Заяицкого

В канун Февральской революции солнечные пейзажи и описания деревенских праздников уступают место в песнях Дюпона леденящим душу картинам народных страданий, бедствий, запустения. В 1847 г. Францию постигли засуха и голод, по департаментам прокатилась волна крестьянских бунтов. Дюпон откликнулся на эти события знаменитой «Песней о хлебе». Мрачный ворон-голод простер свои крылья над городами и нивами Франции. Он летит над селами, оставляя позади себя застывшие в горе дома, замолкшие мельницы, пустые закрома, дороги, по которым бредут измученные крестьянские семьи,

согнанные с насиженных мест. В сердцах отчаявшихся людей зреет гнев, то там, то здесь вспыхивает багровое пламя мятежа:

Морей народных гулу внемлю:
Страшитесь, грозен их прилив!
Скорей отдайте плугу землю –
И хлебом станут камни нив!

Пер. Л.Остроумова

Дюпон с негодованием пишет о карателях, штыками и пулями умиряющих толпы крестьян. Пусть мечи перекуют на орала, пусть сытые поделятся своим достатком с голодными. Внимая буре народного возмущения, поэт одновременно вполне разделяет упования тогдашней демократии Милосердие и братскую любовь, которые можно раздуть страстным словом в очерстевших душах «сильных яра сего». Подхватывая популярный в те годы лозунг единения всех трудящихся в мирный союз друзей свободы, Дюпон призывает заглушить братской песней грохот пушек. «Любовь сильнее, чем бой упорный», провозглашает он, склоняя к умиротворению крестьян-повстанцев против их карателей.

Так, постоянно колеблясь между признанием справедливости народной борьбы и пацифистским неприятием революционного насилия, встретил Дюпон февраль 1848 г. Свой талант певца, поэта, музыканта он всецело отдал на службу победившей республике.

Место Дюпона среди поэтов революции 1848 г. своеобразно. Безусловно, самый талантливый из песенников той эпохи, Дюпон, однако, далеко не так последователен в отстаивании интересов пролетариата, как его современники Потье, Лашамбоди, Жилль, испытавшие влияние революционного коммунизма. Он значительно дольше, чем его собратья по народной поэзии, оставался во власти иллюзорной веры в буржуазную республику, которая, как ему казалось, открывает перед Францией безграничные возможности:

Мы можем творить чудеса!
Поднять целину поспешите,
Сажайте в пустынях леса,
Болота везде осушите!
Давно уже Франция ждет...
Струись же, поток изобилья!⁷³

«Юная республика»

Когда в июне 1848 г. в Париже вспыхнуло восстание Дюпон, не желая оставаться безучастным в дни народной борьбы, находился на баррикадах в предместье Сент-Антуан. Но для него были неясны ни цели восстания, ни причины его поражения. В траурном гимне «Июньские дни» он оплакивал Францию, терзаемую распрями ее неразумных сынов, призывая предать забвению все междоусобицы и обратиться свои мольбы к благостному богу-примирителю. Классовая борьба пролетариата представлялась Дюпону пагубным заблуждением ожесточенных голодом бедняков.

Но, разделив многие предрассудки мелкобуржуазного социализма 1848 г., Дюпон не остался глух и к тем завоеваниям передовой мысли, которые были выстраданы французской демократией ценою жестоких разочарований и потерь.

Пожар революций охватил в 1848 г. всю Европу. Вслед за французским народом на освободительную борьбу поднялись народы Германии, Австрии, Италии, Венгрии, Англии. Европейская демократия впервые отчетливо осознала себя единым целым, лозунг международной солидарности трудящихся стал поистине знаменем времени. Во Франции его страстным поборником был Пьер Дюпон. В «Песне наций» он прославил сине-бело-красный стяг республики, победно шествующий по городам и странам Европы. Одетые в шинели рабочие и крестьяне из его «Песни солдат» мечтают о «всемирной республике, из которой выметены все короли», и решительно отказываются повиноваться приказам правителей и генералов, натравливающих их на восставшие народы. Призыву солдат к братанию вторит учащаяся молодежь в «Песне студентов». Когда же президент Французской республики, нарушив конституцию, попытался

поддержать итальянских душителей свободы, возмущенный Дюпон в песне «Смерть никого не пощадит» писал об окровавленных столицах Европы, где разнузданная свора карателей наводила «порядок и покой». И в той же песне он выразил твердую надежду, что дело освобождения народов, за которое сражались революционеры на улицах Вены и Будапешта, Берлина и Парижа, Венеции и Рима, не умрет. Порукой тому - верность республике, свято хранимая побежденными, но не сломленными каторжанами, бывшими бойцами революции 1848 г. С одинокого утеса, затерянного посреди бушующего океана, обращают они взоры к далекой Европе, залитой кровью своих лучших сынов («Песня ссыльных»).

Блестящим завершением творчества Дюпона-песенника стала «Песня крестьян». В чеканных строфах этого марша воплотил поэт великую идею, зреющую в умах французских демократов уже давно, но с особой отчетливостью осознанную ими после 1848 г. Опыт политической борьбы, в ходе которой буржуазные политики неоднократно натравливали крестьян на рабочих, подсказал мысль о необходимости единения тружеников города и деревни. Она и нашла своего поэтического глашатая в лице Пьера Дюпона, кровно связанного и с французским крестьянством, и с городским пролетариатом. В его песне крестьяне с твердой решимостью заявляют, что недругам народа не удастся поссорить их с парижанами:

Не выйдет это! Смерть тиранам!
Ростовщики, ваш минул час!
Стать властелинами пора нам,
С рабочими объединясь!

В нерушимом боевом союзе крестьян и рабочих Дюпон видел залог грядущего освобождения труда, который обновит облик мира, уничтожит неравенство, принесет столетиями страдавшему человечеству подлинный «золотой век»:

Земля, ты сбросишь рабства цепи,
Нужды исчезнет кабала...
Преобразит холмы и степи
Наш общий труд... Ему хвала!
Впервые он на пир обильный
Зовет голодных бедняков.
Багряный сок течет в давяльне,
И хлеб для каждого готов.

Хотя путь к этому царству труда Дюпон представлял себе довольно смутно, мысля будущее общество как «республику крестьян», его песня остается одним из самых замечательных поэтических документов освободительного движения XIX в. Не случайно вплоть до появления «Интернационала» Э.Потье она была любимым гимном французской революционной демократии.

Уже Вторая республика подозрительно относилась к поэтической деятельности Дюпона, считая его «опасным анархистом». После государственного переворота 1851 г. ему пришлось скрываться от полицейских, не забывших нападков песенника на Луи Бонапарта в бытность его президентом. Шесть месяцев на его след не могли напасть, но в конце концов он все же был схвачен и приговорен к семи годам ссылки в Северную Африку. Друзьям удалось выхлопотать ему быстрое освобождение, но все пережитое им - травля, фальшивая судебная процедура - сильно повлияло на впечатлительного поэта. Он не только забросил политические песни, но и поэзию вообще. Стал пить, опустился, уехал в деревню. Попытки подладиться к Империи и воспеть ее военные победы кончились неудачей. Не принесли Дюпону славы и литературные поделки, за которые он брался ради заработка.

Забывтый и одинокий, он умер в нищете 15 июля 1870 г., всего несколько месяцев не дожив до Парижской Коммуны, во время которой вновь громко зазвучали его лучшие гражданские песни.

В историю французской поэзии Дюпон вошел как художник глубоко самобытный. Из всех песенников его поколения только ему удалось обогатить

самый жанр песни, столь блестяще разработанный Беранже. О своем великом предшественнике он отзывался с восхищением, но истоки дюпоновской поэтики совсем иные: его песня выросла на почве крестьянского фольклора и к тому же многое восприняла от романтизма.

Меланхолическая задушевность вечерней песни крестьянки, склонившейся над прялкой, раздумье протяжной трудовой песни, напеваемой в такт движениям ремесленника, причудливая фантастика крестьянских поверий, удасть Плясовых песен на празднике урожая, мечтательность песни влюбленной девушки, таинственность романтической баллады о загадочных скитальцах, впрочем, обычно снимаемая прозаической концовкой,- все это придает поэзии Дюпона особую трогательность, душевность. На место пародийного портрета Беранже у Дюпона пришла овечья мягким юмором жанровая картинка; эпикурейское прославление любви и вина сменилось целомудренной исповедью, иронический каламбур - признанием в самом сокровенном. Особый вид поэзии Дюпона - его политические песни-марши, рассчитанные на исполнение большим хором. Современник грандиозных народных митингов, стачек, баррикадных сражений, Дюпон создавал монументальную песенную поэзию, выражавшую единодушные устремления огромных коллективов.

В целом Дюпон разрабатывает по преимуществу лирическую стихию французской песни. Орудия труда, предметы быта, цветы, звери, деревья, домашние животные в его поэзии наделены душой, по-человечьи радуются и печалются. Одухотворенная, приветливая природа создает в песнях Дюпона атмосферу какой-то особой сопричастности человека к его окружению. В передаче лирического настроения огромную роль играет также музыкальная мелодия, которой Дюпон придавал немалое значение, не довольствуясь, подобно другим песенникам его эпохи, уже бытовавшими ранее мотивами.

В песнях Дюпона звучит и жгучая скорбь об участи бедного люда, и вера в мужество труженика, и страстный порыв ко всеобщему счастью, но главная интонация его поэзии - растроганная сердечность, слияние легкой печали с юношеской радостью человека, всякий раз удивленно открывающего прекрасное в природе и людях. Всем своим искусством песенник стремится не просто рассказать о своих отзывчивых и трудолюбивых героях, но внушить слушателю чувство теплой признательности к ним. У него острый наблюдательный глаз: он умеет передать радость от спорящейся работы и беседу закадычных дружков, подметить прелесть непритязательного наряда и трепетное очарование юной крестьянки, в полночь отправляющейся на свидание в рощу:

Вернетесь вы - и влажны косы,
Как лилий бледные венки,
На них ночные дремлют росы,
Пылая, словно светляки.

Пер. Л.Остроумова

Именно в прославлении красоты простого человека, духовных богатств, таящихся в трудовой Франции, и состоит заслуга Дюпона перед французской поэзией. «Вечной славой Пьера Дюпона будет то, что он первый прорубил дверь, - писал Шарль Бодлер в дни, когда еще был сторонником искусства, проникнутого освободительными идеями. - Топором он разбил цепи подъемного моста, ведущего в крепость; теперь народной поэзии открыта широкая дорога... Велик удел поэзии! В темнице она поднимает мятеж, у окна больницы пылает, как надежда на исцелений, на чердаке, развалившемся и грязном, сверкает, словно фея роскоши и изящества; и она не только свидетельствует, о и несет искупление. И повсюду она отрицает несправедливость. Так иди же с песней в грядущее, ты, поэт, ниспосланный провидением; твои песни - сияющие слепки надежд и верований народных».⁷⁴

В нашей библиотеке

Ю.Данилин. Очерк французской политической поэзии XIX в. http://narod.ru/disk/8689964000/dan_poet1.pdf.html

О трудовом братстве
Луи Эритье. История французской
революции 1848 г. и Второй
республики. Вып.1. 1814-1848 гг.

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p57829096.htm#>
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-1.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-2.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-3.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-4.pdf

ШАРЛЬ ЖИЛЛЬ - ПРОЛЕТАРСКИЙ ПЕСЕННИК

В начале 1840-х годов по вечерам, через пятницу, в каком-либо из предместных кабаков Парижа собиралось общество песенников под названием «Зверинец». Придя на очередную встречу, каждый из шансонье должен был «забыть» свое настоящее имя и отзываться лишь на присвоенную ему кличку - название одного из животных. Призывая собравшихся к тишине, председатель выкрикивал имя знаменитого в те годы укротителя; приглашением к аплодисментам служил возглас: «Звери, дайте лапы!» Занятный звериный маскарад был отнюдь не просто данью карнавальным традициям гоетт, но прежде всего своеобразным способом конспирации. Среди песенных кружков той поры «Зверинец» выделялся своей откровенной политической оппозиционностью; многие его участники состояли в тайных республиканских обществах. При вступлении новичка поздравлявший его оратор непременно сообщал главную заповедь гоетты - «братство всех людей». Не удивительно, что песенное общество, спасаясь от преследований властей, беспрестанно меняло места своих собраний и долгие годы кочевало с улицы на улицу, пока не было, наконец, разогнано в 1846 г. полицией.

Заседания «Зверинца» начинались, как только набирать 13 «зверей»; в случае нужды в счет шли также собака или кошка хозяина, бродившие по залу. Открывал вечера обычно председатель, носивший прозвище «Мошка», молодой человек в синей рабочей блузе, с выразительным худощавым лицом и неизменной трубкой во рту. Несмотря на свои 20 лет, он был признанным главой «Зверинец»: здесь ценили его поэтический талант, остроту политических оценок, изобретательность пропагандиста-подпольщика, а также дерзкую отвагу, с какой он проводил лицейских сыщиков. Это он придумал открывать собрание словами: «Политические песни разрешены. Можно обливать короля дерьмом», издевательски пародировавшими предписанную полицией формулу начала заседаний гоетт: «Всякие политические и оскорбляющие особу короля песни строжайше запрещены». По Парижу ходили истории о проделках и розыгрышах «Мошки», умевшего ловко выставить полицейских на всеобщее осмеяние. Рассказывали, например, как однажды в кабачке, заметив, что зал переполнен шпиками, он громко назначил своему соседу по столику свидание на одной из площадей, где якобы должны были собраться на следующий день республиканцы-заговорщики. Наутро перед его домом дежурил десяток переодетых сыщиков. «Мошка» спокойно вышел из дверей, вслед за ним направился шпик. Целый день шутник ходил по знакомым, приглашая их полюбоваться на свою персональную охрану, неизменно сторожившую под окнами. Так продолжалось больше недели, пока, наконец, на ум песеннику не пришла новая выдумка: он начал обходить кабаки и всякий раз приглашал сыщика выпить со своими приятелями, Дружно хохотавшими над незадачливым полицейским... При разгоне «Зверинца» «Мошка» был арестован и посажен на шесть месяцев в тюрьму, где он сложил, как некогда Беранже, песенку «Префекту полиции, издавшему приказ закрыть нашу гоетту», хлестко высмеяв придурковатого шефа шпигов, безуспешно пытавшегося заткнуть рот вольнодумцам.

Настоящее имя «Мошки» было Шарль Жилль. Он родился в 1820 г. на рабочей окраине Парижа. Мать его зарабатывала на жизнь шитьем корсетов, отца своего Жилль, по-видимому, не знал. Выучившись писать и читать в церковной школе, он с детских лет начал помогать матери, служил в магазине

мальчиком на побегушках, работал на красильной фабрике, давал уроки детям бедняков - словом, перепробовал множество профессий. Но ни одна из них не избавила поэта от нищеты, в конце концов толкнувшей его в 1856 г. на самоубийство. При жизни Жиллю не удалось выпустить ни одной книги, и многие его песни, публиковавшиеся в газетах и отдельными листовками, до сих пор остаются несобранными. Лишь часть из них (около 150) вошла в томик стихов Жилля, изданный в 1893 г. его другом, поэтом Э.Байе.⁷⁵

Жилль начал писать стихи в шестнадцать лет, а в девятнадцать стал широко известным в Париже песенником. Успех ему принесли исторические баллады о героях и ярких эпизодах революции конца XVIII в. Лучшие из этих песен, в частности, посвященная знаменитому подвигу моряков «Мстителя», заслужили одобрение Беранже, тепло приветствовавшего вступление в литературу даровитого самоучки.

В «Зверинце», возглавленном Жиллем, были крепки традиции насмешливой пародии Беранже и скорбного плача участи обездоленных, к которому так часто обращались поэты-республиканцы 1830-х годов. Юный Жилль, вслед Беранже, осыпает насмешками церковников, собравшихся во главе с папой в Риме, чтобы обсудить и осудить угрожающий католичеству прогресс просвещения («Вселений собор»), или с юмором повествует о жизнерадостном оре, который, презирая ханжеский аскетизм, устраивает дцы прихожан на лужайке перед божьим храмом («Рабе»). Язвительное «Надгробное слово господину Крезу» прямо перекликается с отходной похотливому ростовщику мосье Пайяру, созданной Э.Моро: вновь перед нами отталкивающий портрет денежного туза, и вновь сатира берет на прицел прежде всего духовное убожество и нравственную нечистоплотность этого столпа «мещанской монархии». Нам знаком уже по песням начала Июльской монархии и облик труженика, нарисованный Жиллем в песне «Старые рабочие»: сырые, прибитые страдальцы, до последнего дня гнущие спину на поле и в полутемной мастерской, - прямые двойники беранжеровского нищего из песни «Старый бродяга» или застигнутых стужей бездомных и голодных из «Зимы» Э.Моро. Наконец, для Жилля пока сохраняют всю свою притягательность лозунги, завещанные революцией конца XVIII в., а замена монархии республикой кажется ему пределом самых смелых надежд («Если б вы захотели...», «Мой фуганок»). На первых порах Жилль - лишь талантливый продолжатель предшественников. Важно, однако, что их опыт - для него только исходный рубеж, с которого он отправляется в путь.

Поначалу развитие поэта заметно лишь в неожиданных интонациях, вдруг появляющихся при освещении традиционных сцен. Патетический контраст бездумного празднества в роскошных особняках и голодной, оборванной толпы, в ярости взирающей на бесстыдные забавы богачей, - ситуация весьма знакомая по творчеству романтиков 30-х годов - Моро, Альтароша, даже Гюго. Песня Жилля «Масленичный карнавал» воспроизводит ее полностью. Но совсем в ином лирическом ключе: здесь нет ни участливой жалости, сквозящей в песне Альтароша «Народ голоден» или «Бале в ратуше» Гюго, ни метаний от анархических угроз к мольбам, свойственных «Зиме» Моро. Масленичный карнавал богачей у Жилля выглядит гротескной пляской ошалевших масок, не замечающих, что они танцуют на краю пропасти. Жилль не закликает сильных мира сего, ибо никаких надежд на их совесть у него нет. Зато предчувствие грозных перемен, надвигающихся на страну, отнюдь не замороженную этим ночным весельем обреченных, позволяет Жиллю завершить песню сдержанным предсказанием, проникнутым неведомой его прямым предшественникам твердой верой в мощь народа и его боевую готовность: «Что вам до ненависти, - обращается поэт к власть имущим, - пусть она расправляет крылья, вы все равно твердите: мы сильнее, ведь часовой поставлен у сокровищ, и пушки бодрствуют на фортах. Но прохожий, которого охватывает скорбь, для которого вся эта роскошь - жестокое оскорбление, на оклик „Кто идет?“ ответил: „Нищета“. Танцуйте! А завтра - завтра маскараду конец».

Еще в молодости Жилль вступает в одно из тайных республиканских обществ, готовивших низвержение правительства, сблизается с бабувистами, ведущими пропаганду среди революционно настроенных рабочих. Социально-политические воззрения утопических коммунистов получают отклик и в его поэзии. Уже не просто отверженным, но именно промышленному пролетариату - самой угнетенной, но и наиболее революционной части современного общества - посвящает он серию песен, среди которых особенно примечательна «Углекопы Ютцеля» (1842)

Шахтеры в глазах поэта - единственная сила, которая принесет миру настоящее обновление и подлинное братство. Само понятие равенства приобретает у Жилля отчетливо коммунистический оттенок: это не декларативное равенство политических прав, но равенство действительное, предполагающее полезный труд как непреложную обязанность каждого гражданина. В песенке «Трудовой чек» повествуется о злоключениях биржевика, который, проснувшись однажды утром, прочел на стене декрет, предписывающий выдачу хлеба только тем, кто честно его заработал. Мучимый голодом богач в конце концов вынужден встать к кузнечным мехам. Юмористическая сценка Жилля, осмеивавшая тунеядцев, одновременно наполнена глубоким смыслом, созвучным мечте французских рабочих о победе царства всеобщего труда.

За свои обличительные песни Жилль поплатился тюремным заключением. Когда в 1847 г. он вышел на свободу, во Франции назревал революционный взрыв; атмосфера особенно накалилась из-за неурожая, тяжело отразившегося на сельской и городской бедноте. Поэт с головой ушел в революционно-пропагандистскую работу. Почти каждый вечер он появлялся на улицах рабочих кварталов, неся пачку переписанных от руки листовок со своими песнями. Вместе с ним ходил его друг, певец Фонтель, исполнявший очередные куплеты Жилля на злобу дня; поэт в это время сторожил неподалеку. За дерзкую песенную агитацию Жилль мог поплатиться каторгой. Но тем, кто напоминал ему об опасности, песенник отвечал: «Я знаю, но ведь надо же высказать, что думаешь».

А в раздумьях Жилля все грозней слышались отзвуки надвигавшегося революционного возмущения. Написанная накануне февральского восстания песня «Крестьянин с Дуная» - неумолимый счет, предъявленный правящим кругам от имени народа. Каждый куплет - напоминание о еще одной статье «дохода», полученного от грабежа трудящихся. Грабят все: депутаты и генералы, священники и торговцы, деревенские ростовщики и судьи, полиция и сам король; вся страна наводнена жуликами, обирающими французов. Но особенно бесстыдные хищники собрались на бирже. За их дела население расплачивается голодом. В песне Жилля «Биржа на хлебном рынке» клопочет жгучая ненависть к толстосумам, жиреющим на бедствиях бедноты. Голод - та капля, которая окончательно переполнила чашу народного долготерпения. Поэт, несколько лет назад еще плативший дань надеждам утопистов на мирный переход к царству добра и братства («Париж надеется!», 1842), теперь твердо знает, что «в ответ на мольбы богачи лишь оскорбительно рассмеются». И в песне «Спекулянты» (1847) он обращается к «ремесленникам предместий» с призывом «набатным колоколом разбудить военные барабаны». Пробил час расплаты:

Пусть реет над страной восстанья гордый стяг.

Пусть этот клич летит и сотрясает небо:

Да будет равенство при дележе всех благ!

Война, война дворцам! У хижин нету хлеба!

Пер. М.Кудинова

В дни февральской революции Жилль командовал батальоном повстанцев. Но уже в марте 1848 г. он отказался от чина лейтенанта национальной гвардии, вновь занявшись агитацией в клубах предместий. Здесь он создает «Союз товарищей» - одну из рабочих организаций, ставивших своей целью распространение знаний в широких массах трудящихся. «Извлечь человека из грязи и поставить его вровень с богами», - так мыслит поэт задачу кружка, для которого он написал специальный гимн «Союз рабочих».

Но время мирной просветительской деятельности еще не настало.

Жилль едва ли не первым из революционных песенников забил тревогу по поводу перерождения власти, возникшей в феврале 1848 г., в республику парламентских красных, его песня «Буржуазная республика» - чрезвычайно важный художественный документ разочарования французских трудящихся в лозунгах чисто формальной демократии. Едва февральский вулкан, замечает поэт, утих, как жизнь вновь вошла в прежнее русло. Нельзя же принять за «чудесное обновление» страны, о котором кричат на всех перекрестках, появление десятка депутатов-толстосумов с отнюдь не новыми хищническими аппетитами. Народ по-прежнему, словно каторжник на галерах, выбивается из сил под палками бдительных надсмотрщиков - вооруженных «стражей порядка». Цепи, опутывающие французов, даже если они выкованы республикой, - отнюдь не свидетельство свободы.

Непосредственный участник боев 22-24 июня 1848 г. в предместье Сент-Антуан, Жилль сразу же после поражения создает похоронный марш «Июньские могилы» и песню «Расплата». Если для некоторых из его собратьев-песенников июньская бойня - расплата за то, что рабочие опрометчиво взяли за оружие, то Жилль слагает песнь иной расплате - той, что неизбежно ожидает кровавых палачей и их хозяев-буржуа. Для него инсургенты - не кучка «бойцов отчаяния», но исполненная гнева и мужества лучшая часть революционного народа, пролагающая дорогу в светлое завтра:

Орудья грохочут, картечь убивает,
И пули разят... Но мы будем тверды.
Восстания волны, грозя, прибывают,
Теснее смыкаются наши ряды.
Безумцы! Не вырыть могилы народу,
Он иго любое сумеет стряхнуть!
И те, кто геройски погиб за свободу,
Покажут потомкам в грядущее путь!

Пер. Вал.Дмитриева

Обе песни Жилля - поэтический памятник идейного самоопределения пролетариата, особенно ускоренного июнем 1848 г. Как бы подводя черту под многолетним идеологическим развитием революционной песни, Жилль констатировал наличие непроходимой пропасти, вырытой июньской схваткой между рабочими и буржуазией, «которая если и вышла из народа, то успела об этом забыть». Уличные бои между рабочими и буржуазной национальной гвардией в Сент-Антуанском предместье, по мысли поэта, - исходный пункт «гражданской войны, берущей истоки в наших днях» и предопределяющей все развитие наступающей эпохи. Ее пути пройдут не через мирное сотрудничество классов, но через ожесточенные схватки трудящихся и угнетателей. В июньской катастрофе Жилль угадывает прообраз грядущих грозных потрясений. И это открытие не отпугивает его, напротив, оно придает песням, созданным в дни массовых расстрелов и судов, твердую веру в конечное торжество революции:

Дрожите же! Нам вместе не ужиться!
Вновь предстоит жестокая борьба,
Вновь богачи спешат вооружиться,
Вновь за ножи возьмется пролетарья.
Сказали вы: окончено сражение,
Задушен бунт, убиты бунтари,
Правительство - хозяин положенья...
Все это - ложь! Еще вы не цари!
Немало в тюрьмах братьев ваших сгинет,
Но помните: их сыновья растут,
И узников надежда не покинет,
Что мстители на смену им придут...

Пер. Вал.Дмитриева

С. И. ВЕЛИКОВСКИЙ

ПОЭТЫ ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ
1789-1848 годов

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Миле Liberta и Век Просвещения, 2009

«Июньские могилы» и «Расплата» Жилля - творческая вершина революционной песни 1848 г. Здесь для французской политической поэзии, до сих пор остававшейся во власти стихийно-романтических представлений о мире и конструировавшей будущее царство добра с помощью утопий, приоткрывался выход к конкретно-историческому осмыслению хода общественного развития. Мечта поэта переставала быть добрым пожеланием, но обретала твердую опору в понимании невозможности пресечь порыв пролетариата к своему освобождению. Трагически величавый траурный гимн у Жилля, в отличие от подавленного оплакивания жертв июньских дней многими из его коллег, - это гордая, героическая песнь, исполненная сознания мощи и необоримости дела, ради которого отдали жизнь повстанцы. И хотя поэзия Жилля - своеобразная песенная публицистика, вовсе не ставящая задачи создать полнокровные образы участников июньской трагедии, тем не менее в самой ее вере в грядущее торжество пролетариата заложены зерна реалистической революционной поэзии, давшей богатые всходы позже, в творчестве песенников Парижской Коммуны.

Самому Жиллю, однако, не было дано закрепить и развить собственные завоевания. Уже вскоре Франция оказалась под властью военно-полицейской диктатуры; надвигалась пора горького пореволюционного похмелья. Приходилось все начинать сначала - с защиты основных политических свобод. В этих условиях отпочкование и кристаллизация собственно пролетарской революционности, отразившиеся в откликах Жилля на июньское восстание, на время переставали быть насущной задачей. Напротив, в полной мере восстанавливала свою злободневность старая тираноборческая, республиканская сатира. С ней и связаны последние творческие достижения Шарля Жилля.

Еще до Февральской революции Жилль внес свой вклад в развенчание «наполеоновской легенды», написав песню об императоре с припевом: «Слава солдату, принесшему нам победы! Позор тирану, принесшему нам оковы!». Наполеон, по мнению поэта, был достоин восхищения лишь до тех пор, пока не притязал на скипетр. Подобные убеждения, конечно, не могли понравиться бесславному последышам бонапартизма, пытавшимся посадить на трон авантюриста, единственной «заслугой» которого было родство с великим дядей. В песнях, сложенных в годы президентства Луи Бонапарта и после декабрьского переворота 1851 г., Жилль неутомимо издевался над претензиями самозванца, ловко сыгравшего на страхе буржуа перед призраком рабочей революции. «Возрадуйтесь! - обращался поэт в песне «Счет к оплате» к буржуазным избирателям, послушно проголосовавшим за Луи Бонапарта. - У вас есть своя империя! Но за это украшение придется платить, тем более, что у императора, любящего пожить, нет и гроша за душой. Жалование послушным депутатам, церковные церемонии, балы при дворе, содержание армии полицейских - все это обходится недешево. Раскошеливайтесь, прижимистые скопидомы, вы должны гордиться, ведь вы же этого хотели». Сам Луи Бонапарт не вызывает у песенника ни малейшего почтения. В доверительном разговоре он заставляет своего воображаемого собеседника, тогда еще президента республики, признаться, что без дураков и проходимцев тот и часа не удержался бы у власти (песня «Между нами, мой президент»). А в другой убийственно-иронической песенке «Три шляпы» рассказывается о том, как к шапочнику, шившему еще для Наполеона I, явился однажды за шляпой Луи Бонапарт. Он попеременно примеряет шляпы своего дяди, но ни одна из них не подходит: голова племянника слишком мала. «Видать, далеко наследнику до его предка», - замечает шапочник. Так в песне Жилля рождалась тема «Наполеона Малого», которая вскоре легла в основу памфлетов и сатир Виктора Гюго против Второй империи.

Дерзкие насмешки над властями и самим императором не могли безнаказанно сойти с рук. И хотя Жилль ускользнул от преследований, постигших многих песенников 1848 г., Империя расправилась с поэтом, отняв у него всякие источники существования. Ни один издатели не осмеливался его печатать, тем более невозможны стали устные выступления в кабачках и на уличных

перекрестках. Правда, по Парижу ходили рукописные списки с песнями Жилля, но на гроши от их распространения нельзя было прожить. В одной из своих последних песен «Прелести закона. Общеизвестный курс политики» поэт шуточно рассказал о методах, с помощью которых полиция заткнула рот свободомыслящим французам: за лукавыми куплетами ощутимо отчаяние человека, рожденного, чтобы будить сограждан словом, но обреченного молчать.

Когда в рабочих предместьях Парижа, еще помнивших речи и песни Жилля, разнеслась весть о его самоубийстве, эта смерть была воспринята как одна из самых жестоких потерь демократического лагеря. Друзья пролетарского песенника долго хранили память о нем и на протяжении десятилетий ежегодно собирались вместе в день его гибели. На одном из таких собраний соратник Жилля Шарль Кольманс исполнил песню о безвременно погибшем «провидце, который умел читать судьбы мира глазами грядущего».

В нашей библиотеке

Ю.Данилин. Очерк французской политической поэзии XIX в. http://narod.ru/disk/8689964000/dan_poet1.pdf.html

Рабочие-поэты и рабочие-журналисты <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p57829096.htm#>

Луи Эригье. История французской революции 1848 г. и Второй республики. Вып.1. 1814-1848 гг. http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-1.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-2.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-3.pdf
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_lheritier-4.pdf

«БИБЛИЯ БОЙЦОВ»

«ВОЗМЕЗДИЕ» ВИКТОРА ГЮГО

Вихрь грозового 1848 г., пронесшись над Францией, перелистал последние страницы поэтической летописи, начатой более полувека назад одами в честь клятвы в Зале для игры в мяч и песнями о падении Бастилии. Залпы карателей, раздавшиеся из Сент-Антуанского предместья в июне 1848 г., прозвучали как отходная целой эпохе - эпохе буржуазно-демократических революций. Истинным воплощением «порядка» оказалось не государство справедливости и парламентских свобод, но переполненная политическими заключенными каторга, вооруженные патрули в рабочих кварталах, судебные процессы над газетами оппозиции и вскоре - открытая военно-полицейская диктатура Наполеона III. Борьба торгово-промышленного класса за власть была закончена, источник, до сих пор питавший революционность буржуазии, иссяк. Под обломками республики, рухнувшей, словно карточный домик, 2 декабря 1851 г., были погребены политические верования первой половины XIX столетия, и поэзии оставалось либо заново искать свою героиню на еще не проторенных дорогах освободительного движения пролетариата, либо трагическом раздумье склониться над бездной, поглотившей гражданственность стольких поколений.

И все же пора захлопнуть летопись поэзии французских буржуазных революций еще не пришла: лирическому гению Франции предстояло дописать ряд блестящих, быть может, самых мастерских страниц эпилога, чтобы подвести художественный итог духовному развитию не одного десятилетия. Эта поистине титаническая задача выпала на долю Виктора Гюго. Так Шекспир и Сервантес на склоне Возрождения завершали историю гуманистической мысли XIV-XVI вв.; так Гете на пороге XIX столетия создавал «Фауста» - этот мудрый финал европейского Просвещения.

Недостаточно просто обладать мощным талантом и иметь за плечами 30 лет творчества, чтобы выполнить подобный труд. Нужна страсть художника-трибуна. В первые годы Империи еще живы были корифеи романтической школы - Виньи, Ламартин, Сент-Бёв, Мюссе, Жорж Санд. Но они предпочли либо почтительно склониться перед самозванцем, либо забыться в прекраснотушной утопии. Что же касается младших собратьев Гюго по перу, то, пережив крушение стольких надежд в июне 1848 и декабре 1851 г., они прониклись горьким скептицизмом,

мучительными сомнениями в обманувшей их цивилизации. В ту сумеречную пору во Франции, по словам Горького, «создалась атмосфера душная и сырая... жизнь стала бедна духом и темна умом». Люди благородные, чуткие «плутали в темной жизни, плутали, ища себе в ней чистого угла; часто шли против самих себя и гибли, неудовлетворенные, ничего не найдя, гибли с оскорбленной душой, измученные шумом пошлой и развратной жизни». Так плутал в трагическом лабиринте своего израненного сердца Шарль Бодлер, оставивший «мрачные, ядовитые, звучащие холодным отчаянием стихи», само название которых - «Цветы зла» - было вызовом пресыщенному обществу «торжествующих свиней, узких, тупых и пошлых»; так плутали и гибли многие литераторы, «оттого что были честны и не хотели преклониться перед идолами, нося в своих сердцах вечные идеалы». ⁷⁶ Или калечили свое дарование, поспешив уединиться в «башне из слоновой кости», куда не доносится шум человеческого прибора. «О поэты, воспитатели душ... чему стали бы вы учить? Какое вероисповедание дает вам право на апостольство?» - восклицал Леконт де Лиль, вождь созданной в те годы поэтической школы «парнасцев». Атмосфера идейных исканий и душевного горения, царившая в книгах романтиков, и особенно их нравственное и социальное учительство раздражали поклонников «искусства для искусства», заимствовавших свои представления о «научной», бесстрастной, как холодный мрамор, «незаинтересованной» красоте из приземленной философии позитивизма, входившей тогда в моду. Пока еще едва уловимые приметы болезненной утонченности и надлома в художественном мышлении эпохи предвещали, что недалек час натурализма, символизма и иных литературных течений декадентского «конца века»

Гюго - один из тех, кто не поддавался соблазну уклониться от устроенного историей испытания мужества. Он избрал борьбу. Депутат республики с мая 1848 г., Гюго не сразу смог понять, как далеки ширококатегоричные речи парламентских витий от истинного смысла происходящей борьбы, сделал не один ложный шаг, прежде чем, наконец, нашел свое место во главе левых республиканцев, пытавшихся помешать торжеству бонапартистской диктатуры. «2 декабря 1851 года, - писал Герцен, встречавшийся в эмиграции с французским поэтом, - он встал во весь рост: он в виду штыков и заряженных ружей звал народ к восстанию; под пулями протестовал против *coup d'Etat* (государственного переворота. - Ред.) и удалился из Франции, когда нечего было в ней делать... Как ни старались бонапартистские агенты примирить старого поэта с новым двором, - не могли. «Если останутся хоть десять французов в изгнании, я останусь с ними; если три, я буду в их числе; если останется один, то этот изгнанник буду я. Я не возвращусь иначе как в свободную Францию». ⁷⁷ Девятнадцать лет, проведенные на чужбине, Гюго неустанно громил правителей Второй империи и их пособников. Могучий голос изгнанника доходил до самых глухих уголков Франции и повсюду будил, скликал соотечественников под знамена справедливости, добра, свободы. За это его ненавидела правящая верхушка, обыватели осыпали насмешками, травили литературные клеветники. За это в народе его почитали как живое воплощение непримиренной, бодрствующей совести родины.

Среди покаянных отречений и исповедей сломленных душ книги позднего Гюго прозвучали как последний звук героической зрелости французского романтизма. Его прозе, поэзии, публицистике этих лет в равной мере присуща тяга к эпической монументальности, стремление охватить искания романтической этики, социологии, натурфилософии в едином художественном синтезе, осветив «вечные загадки» вселенной с позиций демократии XIX в. Человек и мироздание, личность и история, прошлое, настоящее и будущее цивилизации, тайны природных стихий и революций, преобразующих общество, - таковы универсальные проблемы, выдвигаемые лирическими раздумьями «Созерцаний» (1856) и социальной фреской «Отверженных» (1862), эпической хроникой времен и народов «Легенда веков» (1859-1883) и рассказом о богатырской схватке человека с океаном в «Тружениках моря» (1866). Своеобразной, пронизанной жгучей политической злободневностью прелюдией к этим высшим творческим

свершениям Гюго служит «Возмездие» (1853) - поэтический памфлет против Луи Бонапарта.

Свистящий бич сатиры не впервые оказался в руке поэта. В его романтических драмах, где шут мстил своему повелителю, лондонский мастерской давал уроки благородства гордой королеве и лакей наставлял в государственной мудрости знатных вельмож, вслед за виртуозными словесными дуэлями не раз нарастал громовый гул обличительного монолога. Начиная с «Восточных мотивов» (1829), негодующая инвектива то и дело раздавалась и в лирике Гюго. За двадцать с лишним лет до «Возмездия», в сборнике «Осенние листья» (1831), поэт гордо провозгласил свое право быть гневным трибуном, защитником обездоленных:

... Я угнетение глубоко ненавижу,
Поэтому, когда я слышу или вижу,
Что где-то на земле судьбу свою клянет
Кровавым королем истерзанный народ...
...Тогда я грозно шлю проклятия владыкам,
Погрязшим в грабежах, в крови, в разврате диком.
Я знаю, что поэт - их судия святой,
Что муза гневная могучею рукой
Их может пригвоздить негодованием к трону,
В ошейник превратив позорную корону,
Что огненным клеймом отметить может их
На веки вечные поэта вольный стих.
Да, муза посвятить себя должна народу,
И забываю я любовь, семью, природу,
И появляется, всесильна и грозна,
У лиры медная, гремящая струна.

Пер. Э.Линецкой

Гюго понадобилось, однако, пройти через парламент Второй республики и декабрьские баррикады 1851 г., чтобы струна гражданственности, до того лишь эпизодически звучавшая в его лирике, исторгла мощные раскаты «Возмездия».

Книга писалась по горячим следам событий. 5 августа 1852 г. Гюго, после нескольких месяцев пребывания в Бельгии, где он укрылся первое время после бегства из Парижа, высадился на Джерсее - островке Ламаншского архипелага, близ берегов Нормандии. Вскоре к нему присоединились родные. Лихорадочный политический круговорот последних лет сменился неторопливыми буднями изгнания. Семья обосновалась в заброшенном доме - уныло-правильном двухэтажном строении из белого камня с плоской террасой вместо крыши. Вокруг все дышало «холодным гостеприимством снегов»: голый сад, где «камней было больше, чем листьев», поросшие травой пустоши, редкие деревца с искривленными морским ветром стволами и узловатыми сучьями. Неподалеку тянулись безлюдные песчаные дюны. С гранитной скалы, возвышавшейся над морем, можно было различить темную полоску французского побережья. Здесь Гюго просиживал долгие часы, вслушиваясь в рокот осеннего прибоя. И в памяти вновь и вновь всплывали картины недавнего прошлого - трагической декады с 2 по 12 декабря 1851 г. Расклеенные в ночь на 2 декабря по стенам парижских домов плакаты, извещавшие о роспуске Законодательного собрания и осадном положении в столице. Спешные заседания депутатов, решивших сопротивляться; составление и печатание листовок. Налеты полиции на квартиры республиканцев. Уличные баррикады, сметенные огнем артиллерии. Пьяная солдатня, ведущая беспорядочную пальбу по прохожим и окнам кафе. Кровь на мостовых. Наглое торжество тех, кто жаждал нагреть руки на смене режима. Бегство в Брюссель, когда уже ничего нельзя было сделать. Наконец, жуткие рассказы очевидцев и официальные документы, поражающие беспардонной демагогией.

Воспоминания бередили свежие раны; яростный гнев, горечь поражения, жажда отмщения, надежда на то, что последнее слово еще не сказано, - все пережитое и увиденное теснило грудь, властно требуя воплотиться в слове.

Едва очутившись в Брюсселе, Гюго взялся за перо и в разящем памфлете «Наполеон Малый» выплеснул все свое презрение к проходимцу, вскарабкавшемуся на трон с помощью карателей в генеральских мундирах, мракобесов в сутанах, подкупленных судей, лавочников, напуганных «красной опасностью», и своры политических подонков. Памфлет появился у книгопродавцев в день приезда Гюго на Джерсей; во Францию книгу переправляли контрабандой. Но счеты с императором-самозванцем не были закончены: в памфлете, писал Гюго, «я поджарил Луи Бонапарта с одного боку; мне кажется, пришло время повернуть императора на раскаленных углях». Вслед за прокламациями законодателя и памфлетом публициста настал черед для слова поэта-сатирика. Это было делом чести, долгом перед собственной совестью, поэзией, соратниками по борьбе, историей:

О родина! Когда без силы
Ты пред тираном пала ниц,
Раздастся песня из могилы
В ответ на стоны из темниц!
Изгнанник, стану я у моря,
Как черный призрак на скале,
И, с гулом волн прибрежных споря,
Мой голос зазвучит во мгле;
И эти яростные звуки
Вокруг сиянье разольют,
Как чьи-то пламенные руки,
Мечами сумрак рассекут
И верю: откликами встретят
Набат моих суровых слов;
Когда ж живые не ответят, -
Восстанут мертвые на зов!
Пер. В. Брюсова

То был долг, не терпящий промедления. Уже давно на столе Гюго лежала почти готовая книга философской лирики «Созерцания». Но она могла подождать. И он с головой уходит в работу над небольшим сборником политических стихов «Песни мщенья». Когда осенью 1853 г. рукопись была завершена, она оказалась почти в пять раз больше задуманной скромной книжечки, превратившейся, по словам поэта, в сатирическую «эпопею, возведенную на позорных столбах», к которым он пригвоздил виновников катастрофы 1851 г. На первой странице появился и иной заголовок - «Возмездие».⁷⁸

Слово «эпопея», мелькнувшее у Гюго, поначалу кажется обмолвкой: «Возмездие» далеко от повествовательной поэмы; эпизоды и лица возникают как бы вразброс, и только систематизирующее домысливание комментатора, пожалуй, способно - не без труда - воссоздать из калейдоскопа портретов, зарисовок, раздумий более или менее стройную картину национальной трагедии 1851 г. И тем не менее перед нами не обычный лирический сборник, скрепленный разве что единством мироощущения поэта, но цельное, обладающее своей всеохватывающей логикой произведение. В прологе «Nox» («Ночь») недаром потревожена тень Данте. словно проводник по лабиринтам политического ада Империи, Гюго ведет нас через семь зловещих книг - кругов, составляющих «Возмездие», чтобы в эпилоге, озаглавленном «Lux» («Свет»), нарисовать сияющие дали, перед которыми неизбежно отступит мрак нависшей над Францией ночи. Над входом в каждый круг значится саркастическая надпись - своего рода табличка, прибитая к позорному столбу, у которого выставлено очередное злодеяние. «Общество спасено» - гласит первый подзаголовок, а ниже идет речь о похождениях политических бандитов, ночных облавах и избиениях среди бела дня. Каждая из последующих надписей как бы ставит еще одно клеймо на диктатуре, прятанной за трескучими фразами о народолюбии и

величии страны. «Порядок восстановлен», ибо попораны все законы. «Семья укреплена» разнузданными оргиями в дворцовых покоях. «Религия прославлена» пособничеством мошенникам и карателям. «Власть освящена» проповедями церковников, награвших руки на благочестивых подаяниях паствы. «Устойчивость обеспечена» битком набитыми тюрьмами и подкупленными судьями. И, наконец, «Спасители спасутся», поверженные неумолимо надвигающимся отмщением. Сатирик безжалостно выворачивает наизнанку все демагогические лозунги, начертанные на украденном у Наполеона знамени. И он метит не в отдельные пороки или лица, но берет под обстрел всю политическую систему вместе с философией, ее оправдывающей. На поверку режим Луи Бонапарта оказывается сверху донизу одним чудовищным обманом, навязанным французам силой. «Эпичность» книги рождена всесторонностью того испытания истиной, которому подвергнуты в ней дела и идеологические устои империи «маленького племянника великого дяди».

Что же послужило пробным камнем для этого испытания? Каковы ценности, положенные Гюго на чашу весов правосудия от имени требующей возмездия справедливости? И каким путем шел он в своих доказательствах, чтобы изобличить подсудимого в преступлении?

Почти одновременно с «Наполеоном Малым» и «Возмездием» увидел свет другой обвинительный акт государственному перевороту - памфлет Маркса «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта». Как и Гюго, Маркс полон презрения к главарю заговора - «ловкому шулеру» и «авантюристу, скрывающему свое пошло-отвратительное лицо под железной маской мертвого Наполеона».⁷⁹ Но если Гюго смотрит на 2 декабря лишь как на покушение кучки коварных властолюбцев на священные права нации, то в глазах Маркса этот день - позорный исход пути, пройденного буржуазией после июньского восстания пролетариата. У Гюго «само событие изображается как гром среди ясного неба, - писал Маркс позже, при переиздании своего сочинения. - Он видит в нем лишь насильственное деяние одного человека... Я, напротив, показываю, каким образом классовая борьба во Франции создала условия и обстоятельства, давшие посредственному и смешному персонажу сыграть роль героя».⁸⁰ Это сопоставление проясняет разницу в самом ходе мысли двух современников: там, где пролетарский революционер Маркс открывает глубинную социальную логику, мелкобуржуазный демократ Гюго ищет злую волю отдельных личностей; где один избирает инструментом познания материалистическую диалектику, другой делает мерилom оценок извечные начала законности, добра, справедливости. Для непосредственного участника политической жизни эпохи, каким был Гюго, предательское поведение буржуазных кругов перед лицом переворота, разумеется, не секрет. В монологе самодовольного лавочника «Буржуа у себя дома», вошедшем в «Возмездие», один из «жрецов торговли бойкой», развалившись в кресле с сигарой в зубах, бесстыдно выбалтывает, почему он подал свой голос за клятвопреступника и проходимца: ведь, как всегда, он голосовал за «божка барышников, золотого тельца». Какое дело торгашу до республики, совести, истины? Важно лишь, чтобы процветала биржа и никто не посягал на собственность, - именно это гарантирует Империя.

Да, руки связаны. Но что же вы хотите?

На бирже страх царил пред натиском событий:

Республика поднять желала красный флаг.

Да хоть бы розовый. Пришлось кончать вот так.

Нашли мазурика (пути совсем простые);

Стал императором... Боялись жакерии.

Пер. Г.Шенгели

Саркастический портрет бьет прямо в цель; точно схвачен облик либерала-обывателя, которого панический страх перед призраком социальной революции толкнул в объятия «сильного человека». Отныне рыцари денежного мешка могли всецело предаться любезному им делу набивания карманов, а заодно избавились от обременительных государственных забот.

Меткие зарисовки политического быта, обнаруживающие пронизательное историческое чутье Гюго, чрезвычайно выразительны как частные свидетельства очевидца. Корыстолюбец, ради дневной выручки бросивший на произвол судьбы республику, принесший в жертву своему убогому покою высшие духовные ценности, - фигура весьма характерная для эпохи вырождения буржуазной гражданственности. Однако, включенные в общее движение мысли «Возмездия», подобные зарисовки призваны не столько вскрыть социальную тайну происхождения Империи, сколько запечатлеть вопиющие отклонения от некоей нормы благородства и чести, предписанной безусловными принципами человеческого поведения.

Первое издание «Возмездия» предваряла своеобразная декларация, выразившая суть понимания Гюго происшедшего: «Нарушение присяги - преступление. Заговор - преступление. Произвольный захват чужой собственности - преступление. Подкуп государственных чиновников - преступление. Подкуп судей - преступление. Грабеж - преступление. Прискорбное недоумение наших потомков вызовут законы, появившиеся в самых как будто бы просвещенных странах... законы, призванные защищать такие деяния, которые по всем человеческим законам, в согласии со всеми божескими законами, во все времена именовались преступлениями. Всемирная Справедливость протестует против этих законов, покровительствующих злу». Самоочевидные незыблемые истины элементарной законности и покушение на них со стороны банды правонарушителей - такова главная коллизия «Возмездия». Афористические изречения Гюго не случайно сталкивают столь всеобщие, преднамеренно внеисторические категории: 2 декабря 1851 г., по его мысли, на мостовых Парижа лицом к лицу сошлись два враждебных лагеря, представляющие две от века данные и неизменно направляющие поступь человечества стихии: добро и зло, свет и тьма, добродетель и преступление. Злодеяние, разоблачаемое «солдатом Права», как назвал себя поэт в одной из сатир «Возмездия», - это временное торжество мрака, возврат к кулачному самоуправству и наглому маккиавелизму, внезапное вторжение варварства в цивилизацию XIX в.

Поскольку Гюго далек от мысли, что именно эта цивилизация, совсем недавно расстреливавшая рабочих, виновна в варварстве Империи, что в действительности самые нормы буржуазной государственности неизменно порождают поползновения к диктаторской узурпации власти, как о том свидетельствовала вся политическая практика Второй республики, - постольку принятые в его философии истории отвлеченные мерилы неизбежно приобретают сугубо нравственный смысл. Моральная сторона - не только ключ, с которым Гюго подходит к поступкам отдельных деятелей, но и вообще, по его словам, «самая важная сторона всего спорного вопроса о Втором декабря». Признание чрезвычайно важное, ибо оно проливает свет и на место «Возмездия» в развитии демократической мысли прошлого столетия, и на самую природу творческого своеобразия книги. Взгляд на прошлое и современность сквозь призму надысторически-нравственных оценок сам по себе возник на совершенно определенной исторической почве. Фетишизация «чистых», освобожденных от социально-классового наполнения понятий, расширение политических лозунгов до абстрактно-всечеловеческих заповедей пронизывали всю идеологию мелкобуржуазной демократии во Франции. Завещанный просветителями, выступавшими против средневековой рутины от лица всех угнетенных, освященный традицией трех революций, неизменно изображавших свою программу как требование самой человеческой природы, этот духовный багаж всецело стал достоянием Гюго в его борьбе с Империей. Законность, поднятая им на щит, близка к идее того самого «гражданского мира», опирающегося на свободу личности, формальное право, уважение к собственности, который насаждала во Франции буржуазная республика 1848 г.

Обожествляя ее конституционные законоположения, Гюго считал, что они отменяют всякое право на захват власти со стороны диктатора, как, впрочем, и со стороны восставшего народа. Выступление пролетариата в июне 1848 г. он рассматривал в своих речах и некоторых стихах «Возмездия» как неразумный мятеж, прискорбное заблуждение, едва ли менее пагубное, чем чинимый Луи Бонапартом произвол. Анархия и тирания - два гибельных рифа, подстерегающих корабль общества; миновать их можно только с помощью надежного лоцмана, умеющего встать над зовом минутного интереса и беспрекословно повиноваться лишь высшему нравственному долгу. Источник долга - идея ответственности каждого перед законом, которому он присягал; самый верный ориентир - требовательная совесть, ибо «жизнь - бездна, и совесть освещает все вокруг меня». Простое житейское правило становится для Гюго краеугольным камнем миропонимания, политической тактики, философии истории.⁸¹

Это миропонимание целиком остается на почве принципов формальной демократии, ибо закон, по отношению к которому гражданин обязан быть лояльным,- отнюдь не воплощение «вечной» справедливости, а конституция парламентской республики, совершенство которой напрасно не ставится под сомнение суверенной совестью. Но как только нравственная философия Гюго - идеалистическая и вместе с тем проникнутая высоким пониманием ответственности человека перед самим собой и обществом, чрезвычайно действенная в обращении к чести, верности однажды данному слову, порядочности и другим веками складывавшимся основам душевного благородства - направляется своим острием против насильников, беззастенчиво упразднивших демократические свободы, она становится грозным оружием. Развенчать как клятвопреступников тех, кто оправдывал разгон республиканских институтов нуждами Франции, доказать моральную нечистоплотность, скрываемую цветистыми фразами о славе, величии нации, прекращении гражданских распри, - значило нанести сокрушительный удар по Империи. Негодующий суд «Возмездия» - суд, где тиранические извращения буржуазной законности осуждены от лица ее идеальных норм, под знаком которых развивалось освободительное движение в ходе французских революций 1789, 1830, 1848 гг. Так становится ясным подлинный исторический подтекст двух нравственных принципов, столкнувшихся в книге Гюго: за каждым из них, в сущности, стоят две эпохи - пора победного расцвета буржуазной революционности и начало ее агонии.

Мы утверждали мир. Мы шли неколебимо.
У каждого был труд почетный и любимый.
Поэт о людях пел. Трибун их звал вперед.
И эшафот, и трон, и цепи в свой черед, -
Все разрушалось в прах. Исчезли злость и горе.
Мы твердо верили, что с пламенем во взоре
Все человечество за Францией следит.
И вот явились те. Явился он, бандит,
Он, воплощенное бесчестие. И сразу
Распространил пожар, мучительство, заразу
Наживы рыночной, и подкуп, и обман,
Швырнул в грядущее горсть мерзостных семян.

Пер. П.Антокольского

Гюго заблуждался, когда объяснял случившееся лишь коварством «ответственного издателя государственного переворота», тем самым приписывая Луи Бонапарту «беспримерную во всемирной истории мощь личной инициативы».⁸² Но обвинительный приговор «Возмездия», даже независимо от сознательных намерений его автора, засвидетельствовал, что потрясения 1848-1851 гг. были резким переломом в исторических судьбах страны, что переворот 2 декабря послужил началом незаметно подкрававшихся сумерек богов, которым поклонялась республиканская Франция, начиная со штурма Бастилии. Поэтический памфлет Гюго возник на перепутье дорог XIX в.; в неразрывных связях книги с недавним героическим прошлым французской буржуазной

демократии - истоки ее вдохновенного тираноборчества и гражданской страсти, того «вевания революции», которое ощутил в ней Ленин.⁸³ Но здесь же, в приверженности к идеям, уже становившимся достоянием истории, - истоки сомнений, нечеткости, колебаний и иллюзий Гюго, придающих иным страницам книги налет «наивной напыщенности».⁸⁴

Нравственная философия Гюго не только стала отправной точкой всех оценок в «Возмездии», но и послужила арсеналом образов, красок, разящих афоризмов, исторических аналогий, с помощью которых передана атмосфера декабрьского переворота. Уже не раз было замечено, что во французском языке, кажется, не осталось ни одной клички, близкой к понятиям «грабитель» и «негодяй», ни одного площадного эпитета, несущего презрительную оценку низости и распутства, ни одного словечка из жаргона панельных девок и завсегдатаев притонов, которыми не наградил бы поэт Луи Бонапарта и его сообщников.⁸⁵

Напрасно, однако, этот поток брани объясняли просто необычайным богатством словаря Гюго. В самом отборе именно данного образного пласта сказался вытекающий из самых основ мировоззрения Гюго взгляд на переворот прежде всего как на акт политического бандитизма.

«Разбойничий притон» - эта вывеска пригвозждается на официальном здании Империи уже первыми стихами «Возмездия», повествующими о событиях 2 декабря как о сговоре злоумышленников, мошенников, взломщиков, шулеров и прочего человеческого отребья. Промозглая ночь. Тускло мерцают в тумане фонари. Заперты ставни, стужа загнала в дом честных людей. Заснул Париж, беспечно доверившись клятвам президента республики. Но в зловещих складках непроглядного мрака угадывается какая-то недобрая возня. Бесшумные тени крадутся вдоль стен. Во дворах казарм толпится пьяная солдатня. То там, то здесь звякнет ружейный затвор, скрипнет седло, гроыхнет колесо пушки. Насильники наготове. Ждут лишь, когда на пороге своей берлоги появится президент, вор с зажатым в руке ножом, и в клочья разорвет листок присяги, скрепленной его же собственной подписью. Перед рассветом сигнал подан. Пробил час разнузданной вакханалии избиений и грабежа, возведенных в ранг государственной политики.

Вскачь, кавалерия! Пехота, стройся!
Грянем Свирепую ордой по выборным собраньям.
Весь генеральный штаб уже сидит в тюрьме.
Гони прикладами! Не бойся в кутерьме,
Что наглость связана каким-то слабым риском.
Стань, рыцарь Франции, бандитом калабрийским.
...В бой, кондотьеры! В бой, наемники! Круши
И саблями плашмя по голове глуши!
Зачем на улицах толпятся эти люди?
Открыть по сволочи огонь из всех орудий!
Проголосуешь ты, наш властелин народ!
Отменим право, честь! Долой закон! Вперед!
Чтоб на бульварах кровь потоками хлестала,
Чтобы для мертвецов носилок не хватало!
Кто хочет водки, пей! Погода так мерзка, -
Необходимо пить...

Пер. П. Антокольского

Презрительное сравнение переворота с уголовным правонарушением, подсказанное моралью неукоснительного соблюдения закона республики как высшей добродетели гражданина, словно кровавый знак возмездия, проступает сквозь строки любой наугад открытой страницы книги, неотступно сопровождая каждый шаг «жуликоватого принца» на поприще позора, уготованном ему гневным сатириком. «Божьей милостью император французов» выглядит всего лишь изворотливым проходимцем. Бродяга И шарлатан, он вынырнул из неизвестности, ловко спекулируя на звонком имени своего предка, и волею слепого случая взобрался на возвышение, откуда нанес предательский удар в спину республике. Его знамя - украденная тряпица; его совесть - бесстыдство

продажной шлюхи; его оружие - отмычка, кистень, нож; его ремесло - передергивания шулера, налеты на большой дороге, кражи со взломом; его излюбленные зрелища - садистская резня и травля беззащитных; его подвиги - мошеннические подлоги, его будущее - наручники и ядро, прикованное к ноге Каторжника. Все новые и новые штрихи из быта воровского дна, нагнетаемые в «Апофеозе», «Итак, все худшие...», «Партии преступления» и других пьесах «Возмездия», создают гротескный образ «мастера мокрых дел» Луи Бонапарта - одну из самых отталкивающих фигур среди носителей зла в творчестве Гюго.

Под стать главарю и подручные - вся эта шайка сенаторов, министров, генералов, церковников, судейских, придворных, биржевиков, которым досталась на откуп Франция. Христопродавцы в рясах, служащие обедню по команде «пли!», славящие «милосердие» палачей и наполняющие дароносицы пролитой кровью своей паствы («Te Deum 1 января 1852 года», «Ad majorem Dei gloriam», «Римская клоака»).⁸⁶ Мошенники и карманные воришки, усевшиеся в кресла прокуроров; ярмарочные зазывалы, взгромоздившиеся на депутатскую трибуну; плутоватые фальшивомонетки, занявшиеся составлением законов («Блеск», «Уже названный», «Сановники»). Солдафоны, заработавшие звезды и эполеты в штурмах мирных домов и победах над безоружными («О пассивном повиновении»). Продажные писаки, нацедившие в чернильницы яд и набившие руку на клевете, доносах, льстивом пустословии («Смотрите, вот они...», «Клерикальным журналистам»). Шулера, пролезшие в министерские кабинеты, лакействующие холопы в мундирах сановников, девки в нарядах придворных дам, шарлатаны, разглагольствующие с глубокомыслием философов («Великолепие», «Сила вещей», «Напрасно думают, что дел подобных ход...»). Вся эта свора прожорливых, злобных, мерзких шакалов рвет на куски добытое 2 декабря добро. Пусть прольются потоки невинной крови на мостовых Парижа («Убитым 4 декабря»). Пусть, как мухи, мрут на каторге честные люди, единственная вина которых - несогласие с разбоем и подкупом («Полина Ролан», «Песня плывущих в море»). Пусть гниют в зловонных подвалах рабочие, чьим трудом оплачена вся роскошь дворцовых празднеств («Веселая жизнь»). Провернув недурственное дельце государственного переворота, шайка бросилась прожигать жизнь в хмельном разгуле. В один миг вся Империя превратилась в «сплошной блистающий притон», где распаленные «подвигами» бандиты пьянствуют, предаются похоти и чревоугодию, бахвалятся друг перед другом, буйствуют, сквернословят, отплясывают непристойные танцы, голосят похабные песни («Сдается на ночь», «Веселая жизнь», «Блеск»). Уродливое порождение ночного сговора бандитов, навязанное Франции штыками и коррупцией, освященное кощунством клятвопреступников, поддержанное подлостью своекорыстных трусов, привлечшее к себе всех падких до наслаждений хапуг, - таков в «Возмездии» облик «сильного государства» Наполеона III.

Издевка, низводящая Империю до смрадного скопища подонков, подкреплена в книге убийственным сопоставлением мелкотравчатого пакостника Луи Бонапарта с его предком Наполеоном I. Бросающийся в глаза контраст двух судеб стал для Гюго неистощимым источником насмешек над «полночным воришкой, зажегшим свою тусклую плошку от солнца Аустерлица». История, казалось, выкинула зловещую шутку, заставив племянника повторить шаги дяди: по следам воителя, отмеченного трагическим роком, ступал плюгавый фигляр из жалкого фарса. Один выигрывал сражения - другой брал приступом публичные дома; один завоевывал страны - другой расстреливал стариков и детей; один жаждал подвигов - другой набивал мощну («О пассивном повиновении»). Попугаю, взгромоздившемуся на насест, при всех стараниях, не дано походить на горного орла («Наполеон III»), как обезьяне, напялившей тигровую шкуру, - на грозного повелителя лесов («Басня или быль»). Там, где была колыбель славы дяди, племянник оборудовал плавучие каторжные тюрьмы, и ядро, которое офицер республиканских войск некогда забивал в жерло пушки, дожидается дня, когда его прикрепят к ноге похитителя чужого имени («Тулон»). Хлесткая кличка

«император-пигмей», полученная Луи Бонапартом от Гюго, навеки закрепила за ним в истории:

Его величие блистало
Пятнадцать лет;
Его победа поднимала
На свой лафет;
Сверкал в его глубоком взгляде
Рок королей.
Ты ж обезьяной скачешь сзади,
Пигмей, пигмей!
...Когда он пал и отдал миру
Былой покой,
Сам океан в его порфиру
Плеснул волной,
И он исчез, как дух громадный
Среди зыбей.
А ты в грязи утонешь смрадной,
Пигмей, пигмей!
Пер. Г.Шенгели

Посрамление в «Возмездии» карлика-потомка памятью его предка-титана отнюдь не означало простого возвращения Гюго к наполеоновской легенде, в создание которой он когда-то внес свою лепту. Еще совсем недавно поэт, зачарованный блеском наполеоновских побед, забывал о властолюбии самодержца, задушившего революцию, и в звонких славословиях пел вознесенного над миром гения, перед чьей славой будто бы должен склониться, а то и вовсе отступить нравственный суд столетий. 2 декабря 1851 г. при всей его фарсовой пародийности бросило истинный свет на разгон республики, некогда, 18 брюмера 1799 г., осуществленный генералом Бонапартом: и тот и другой переворот оказывались равно преступными, ибо посягали на священные права французского народа. И в «Возмездии» традиционный поэтический миф о Наполеоне не только обращается своим острием против ничтожных последышей бонапартизма, но и сам ставится под сомнение мыслью, обогащенной историческим опытом середины XIX в. В монументальной эпической поэме «Искушение», бесспорно одной из самых совершенных в книге, сатира выходит за рамки изобличения Второй империи и поднимается до историко-философского раздумья о судьбах человеческих деяний. Наполеон I, мнивший себя вершителем истории, предстает здесь пред оком всевидящей, ничего не прощающей совести веков. Трижды, в минуты надвигающегося краха, ошеломленный и трепещущий император в ужасе вопрошал рок: ужель то кара за содеянное тяжкое преступление? Так было в снежных равнинах России, когда истощенная, оборванная армия, словно полчище причудливых теней, двигалась к Березине, оставляя по пути обледенелые трупы, лоскутья знамен, вереницы наспех сколоченных крестов. Так было в сражении при Ватерлоо, когда бесследно растаяла в пламени сражения испытанная гвардия и раздался тысячеустый призыв к паническому бегству. Так было, когда сосланный на остров св. Елены полководец, положив рядом с собой шпагу и закутавшись в старый походный плащ, вытянулся на одре смерти и вдруг заметил в дверях английского губернатора, бесстрастно созерцающего кончину побежденного. И всякий раз зловещий голос с высоты небес возвещал: «Нет, то еще не кара». Шли годы. Прах узника св.Елены вернулся в Париж; над городом революций Вандомская колонна победно вознесла медную статую человека в треуголке. Казалось, слава ослепила взор справедливости: «Тиран забыт навек, герой навеки жив». И вот однажды ночью он разбужен в своей гробнице - то самозванцы, бесцеременно перенявшие его повадки, пришли звать почившего воителя на шутовское пиршество в честь победы новоиспеченного самодержца. В этом кошунственном приглашении есть своя логика, ибо постыдные делишки карликов - не просто пародия, но и продолжение деяний «великого» Наполеона. Притащенный силой в логово бандитов, он испил до дна чашу позорной расплаты за некогда свершенное злодеяние, и вот тогда-то пред ним на стене запылали огненные

письмена, напомнившие день, когда он наступил на горло республике. С каким бы омерзением ни отшатывался дядя от своего племянника, тот все же был его наследником, хотя и выродившимся.

«Искупление» прозвучало в демократической поэзии Франции как окончательное прощание с культом «человека исключительной судьбы», которому якобы все позволено, как честное, порывающее с долголетними иллюзиями признание исторической вины Наполеона I, представшего перед судом потомков рядом со своим карикатурным подобием - Наполеоном III.

Развенчание узурпации, прикрытой лозунгами «национального величия» и «пресечения губительных излишеств свободы», принимает в «Возмездии» форму лобовой сатирической атаки. Гюго почти не знакомо лукавое Эзопово иносказание: исторические личности названы по именам, зарисовки сделаны подчас непосредственно «с натуры», многие строки и страницы - прямой хроникально-публицистический отклик на злободневные факты, события, речи официальных деятелей, статьи в прессе. Даже в намеках он не склонен к многозначительной недоговоренности: они не просто прозрачны, но и вообще редко требуют «разгадки». Сатирический дар создателя «Возмездия» - желчная язвительность неукротимого в своей ярости полемиста, чье главное оружие - напоенная гневной страстью метафора. Через всю книгу проходят образы ночи-сообщницы преступления, притона коварных похитителей народной свободы, омерзительной клоаки, где с наслаждением барахтаются столпы режима. От начала до конца в метафорической манере выполнены и целые обличительные тирады, наподобие, например, того отрывка «Искупления», где вставший из могилы Наполеон I с отвращением созерцает надругательство над его памятью.⁸⁷

Беснуются. У них сенат - из автоматов,
Из восковых фигур. Соломой казематов
Набили чучело они: то твой орел;
Он, реявший в выси, свою судьбу обрел
Не на полях боев - на ярмарочном поле!
На троне старом нет обивки пышной боле:
Вся ими срезана...

...Они собирают медь в свой головной убор;
Твои знамена им - то скагерть, то ковер;
Сев за нечистый стол, они то водку дуют
С глупцом-крестьянином, то в карты с ним плутуют;
Их соучастником ты бродишь у стола:
Рукой, что некогда штандарт побед несла,
Что мчала молнию, - рукою Бонапарта! -
Вдруг передернута помеченная карта!
Ты с ними должен пить...

Пер. Г.Шенгели

Метафора, несущая предельный заряд негодующего осуждения, угрозы, издевки, таит в себе опасность чрезмерного перенапряжения, пафосной скованности слога. Подчас эта опасность и прямо дает о себе знать в «Возмездии»: устав от пророческой риторики, голос поэта начинает срывать, поток блестящих словесных фигур дробится, выплескиваясь хаотической феерией, громовая интонация придает насмешке тяжеловесность. Но, как правило, уже через несколько строк богатейшее художественное воображение, не знавшее себе равных во Франции XIX в., подсказывает Гюго виртуозный ход, возвращающий сбившуюся было на ходульность речь в русло свободного излияния обуревающих обличителя мыслей. Иногда на помощь приходит разящая лаконичность антитезы, сообщающей стиху упругую энергию афоризма («Франция расстреляна, раздавлена и спасена», «Пусть совесть падает, коль ренты курс идет вверх», «Тирану - золото, тебе ж - ни крошки пищи... ему - шуршащий шелк, тебе - лишь рублик клочья»), или игра словесных парадоксов, отбрасывающих на все соседние образы отсветы ядовитого сарказма («могущественный карлик», «ласковые убийцы», «святые мошенники»). Иногда неожиданное олицетворение возносит слог к высотам неподдельной патетики:

Он был, как мощный дуб, секире обреченный,
Гигант, со славою еще не омраченной, И вот
Несчастье, зловещий лесоруб,
К нему приблизилось, - и оскорбленный дуб,
Томимый призраком какой-то мести горней,
Топор почувствовал, врезающийся в корни.

«Искупление»

Пер. Г.Шенгели

Чаще же всего метафора Гюго обретает клеймящую мощь благодаря резкому смещению пропорций, нагнетанию мелодраматических штрихов, пронизывающих весь отрывок леденящим душу ужасом или безгильвым отвращением⁸⁶. «Всевластный гнусный гном, что в мерзостных пирах, нажравшись до отвала и человеческую кровь глотая из бокала, икал кровавым ртом», - сказано о Наполеоне III. Подобный гротеск не столько доводит до карикатурного заострения облик исторического лица, сколько Предельно сгущает вокруг него атмосферу ненависти и презрения, всецело владеющих самим сатириком. Гротескно-метафорический образ в «Возмездии» - образ лирический по преимуществу, ибо он пластически закрепляет прежде всего личную оценку поэтом пороков и преступлений Империи.

Лирическая природа мастерства романтика Гюго наложила сильнейший отпечаток и на жанровый состав «Возмездия».

Нельзя, конечно, свести к единому знаменателю все многообразие книги, которая с успехом может служить своеобразной энциклопедией жанров, выработанных французской сатирической поэзией XIX столетия. Безыскусный - словно кусок самой жизни, выхваченный из повседневности со всеми бытовыми подробностями и переданный в разговорном тоне очевидца, - рассказ о смерти мальчика, застреленного шальной пулей на улице и принесенного незнакомыми людьми в комнатку позади лавки его бабушки («Воспоминание о ночи 4 декабря»)⁸⁸, соседствует в ней с космической символикой бесед, в которых ведут переключку мифические существа и персонификации одухотворенных понятий («Берег моря», «Все бегут»). Рядом с эпической величавостью видений прошлого, развертывающихся в «Искуплении», - искрометные куплеты насмешливой песенки («Бог карточной игрою...», «Коронование»). Вслед за саморазоблачительным монологом «Буржуа у себя дома» идет притча-басня («Басня или быль?», «Три лошади»).

Однако ни один из этих жанров не занял в «Возмездии» преобладающего места. Блестяще владея всеми приемами сатирического нападения - от апокалиптического пророчества до лаконичной эпиграммы, Гюго охотнее всего обращался к жанру, сама структура которого была близка субъективно-лирическому складу его дарования, - к стихотворному памфлету.

Публицистическая по своему происхождению, форма эта не требовала ни законченного повествовательного сюжета, ни обрисованных крупным планом сатирических характеров; свободная в своем движении мысль поэта могла то следовать причудливой прихоти образных ассоциаций, то подчиняться строго логическому плану, причем переход от тезиса к тезису часто дополнительно подчеркивался сменой интонации, а значит, и ритмико-строфического рисунка («О пассивном повиновении», «Nox»). Крайне подвижный в своих границах, поэтический памфлет под пером Гюго легко и естественно повиновался конкретному сатирическому заданию, выливаясь то в сжатую, всего на несколько строк, реплику-выпад («Ему смешно»), то в пространную отповедь («Партия преступления»), в карикатурный набросок портрета одного лица («Еще один») или в развернутую саркастическую панораму нравов правящей верхушки («Ювеналу», «Блеск»). А главное, памфлет давал простор для непосредственного излияния теснивших грудь поэта переживаний. Чувства сатирика порой достигают такого кипения, что его уже не может удовлетворить отстраняющая авторскую оценку метафора, и они прорываются в потоке оскорблений, бранных эпитетов, издевательских каламбуров, обидных кличек,

бросаемых в лицо противнику. Наиболее «лестные» аттестации, разумеется, выпадают на долю Луи Бонапарта:

Итак, правитель сей с когтистой рукой,
Подложный Бонапарт и цезарь накладной,
Бесспорный Богарне, да и Верхюль отчасти⁸⁹ ...
Ничтожный выскочка, слепой судьбы находка,
Под маской гордости прожорливая глотка,
Его высочество, ловкач среди катастроф,
Волк, на кого спустил я стаю гончих строф,
Пират и горлорез, бесстыжий, беспощадный...
и т.д.

«Партия преступления»

Пер. Г.Шенгели

Подобные хлесткие поношения, связывая между собой гротескные метафоры, гневные проклятия, иронические выпады, карикатурные штрихи, превращают лирические памфлеты «Возмездия» в чрезвычайно стремительный, вспененный каскад образов, низвергаемый на носителей зла. Предельный накал этой вулканической словесной лавы поддержан воспринятыми от ораторского искусства стилистико-синтаксическими фигурами - нагнетающими повторами, развернутыми антитезами, риторическими вопросами и обращениями, афористическими концовками, которые поднимают романтико-лирическую сатиру Гюго до пламенного красноречия.

Склад памфлетной лирики «Возмездия» во многом сродни сатирическим инвективам О.Барбье, Э.Моро и других романтиков предшествующих десятилетий: сходна крайняя ожесточенность обличения, почти полное отсутствие веселой юмористической шутки. Вновь поэт - глашатай поруганной чистоты и истины - с горьким упреком наблюдает гримасы «подлого века», когда из «сердец ушли достоинство и честь, как вода из губки» и склонившаяся перед грубой силой толпа «поклонам учится у тростника, что гнет под ветром шею». Как у Барбье, в «Возмездии» мир расколот на жадных до поживы насильников и стоических страстотерпцев, увенчанных терновым венцом мученичества. Именно такова в «Полине Ролан» мать троих детей, которая предпочла гибель в ссылке отречению от своих свободолюбивых убеждений. Как в «Зиме» Моро, у Гюго в «Веселой жизни» ютящиеся в промозглых подzemельях бедняки взывают к жалостливому состраданию купающихся в роскоши толстосумов и божественному милосердию, но всерьез не помышляют о посягательстве на заведенный от века порядок. Перекликаются мотивы, самый ход мысли. Опять возникает образ усталого, дремлющего народа-льва, которого опутал сетями сброд ничтожных мозгляков («Орлы ваграмские...»). И подобно своим предшественникам, Гюго в скорбном недоумении застывает перед зрелищем немощного поколения, предки которого сокрушали оплоты тирании, державной поступью босых ног промаршировали по мостовым европейских столиц, стояли насмерть на парижских баррикадах:

Ну как, История? Отцы, расправя плечи,
На батарее шли в упор сквозь град картечи;
А эти, сжав тесак,
По детям раненым, по старцам непреклонно
К злодейству шествуют... Два разные фасона
Бестрепетных атак!

«О пассивном повиновении»

Пер. Г.Шенгели

Как бы ни презирал поэт Империю, она была давящим сегодня, быть может, даже ближайшим завтра - во всяком случае, никак не дряхлой стариной, невесть почему еще державшейся на прогнившем фундаменте. Смеяться над ней, как смеялся над Реставрацией Беранже, Гюго не мог: его гротеск сохраняет все тот же трагический отпечаток, который лежал на сатире поэтов-романтиков Июльской монархии.

И все же «Возмездие» - отнюдь не возвращение к истокам романтической гражданской лирики. Гюго уже не согласен разделить скептическое признание Барбье о топчущейся на месте цивилизации, о жертвах, бессильных сдвинуть мир хотя бы «на полвершка». Если два десятилетия, прошедшие со дня Июльской революции, не расшатали устоев буржуазного общества настолько, чтобы оно предстало перед современниками колоссом на глиняных ногах, они, однако, выявили в освободительном движении народа такие мощные источники общественного прогресса, о каких едва подозревало поколение 1830 г. Вот почему, несмотря на сохранение прежнего негодующе-трагического колорита инвектив, героико-оптимистическая интонация, рожденная доверием к истории, звучит в «Возмездии» с силой, дотоле не свойственной ни одному из поэтов-романтиков Франции.

Верный исходным посылкам своего мировоззрения, Гюго утверждает исторический оптимизм «Возмездия» на надежной основе нравственности. Смысл многовековой цивилизации - в неуклонном движении к свету. Насилие, даже если оно совершено под лозунгом процветания государства, не может служить добру. Оно противно мировой совести, и потому расплата за избиения, совершенные 2 декабря, неотвратима:

Лишь дело свершено, - конец, пощады нет!
И Кара, не спеша, в глуби небес и лет
В путь собирается, с холодными глазами,
Неся под мышкой бич, усаженный гвоздями.

«Злодейство худшее...»

Пер. Г.Шенгели

Как бы сладкоречивые софисты ни изоцрялись, доказывая, что Луи Бонапарт - посланец провидения, они лгут, ибо провидение - не стихия аморального, не разгул слепой корысти, но средоточие чистоты. И потому торжество тирании - только пауза, только миг затмения; пусть тешатся до поры насильники, поправшие честь и долг, - их власть призрачна. Посягнув на священные предначертания прогресса, который есть пробивающая себе дорогу в общественной истории справедливость, они обрекли себя на гибель:

Меж тем как ширится трезвон, и визг, и вой, -
Там, далеко, в ночи, дорогой столбовой,
Еще таинственной, по рытвинам опасным,
Под небом сумрачным, что скоро будет ясным,
С депешей срочною, пустив коня в карьер,
Спешит Грядущее...

«Сдается сволочь»

Пер. П.Антокольского

Дальний проблеск грядущего, метеором промелькнув среди мрачных пейзажей уже на первых страницах, затем вновь и вновь рассекает ослепительным лучом адские потемки, в которые погружена картина упадка, запечатленная на огромном полотне «Возмездия». Вера в разумный ход истории подспудно крепнет от книги к книге. Заключительное «Lux» - ликующая кантата утренней заре, прогоняющей с небосвода последние клочья туч. Свет, который неизбежно воссияет над бездной, несет исстрадавшейся Франции радость вечного мира, чудеса созидательного труда, тепло человеческого братства, взлет раскованной мысли - дары восставшей из пепла Свободы. И негодующий обвинитель вдохновенно поет песнь доброй надежды.

Победное шествие сквозь века священной идеи справедливости, нередко выступающей у Гюго в облике божественного промысла, не заключало в себе ничего спиритуалистического. В эпико-символической поэме «Караван» человеческая история предстает как бесконечный путь вперед, на котором одно поколение мыслителей сменяет другое. Порой путников одолевает усталость, и тогда заснувший у костров караван обступают ночные хищники - шакалы, гиены, хорьки, филины. Но едва над кишашей теньями ночью раздастся рык могучего властелина пустыни - льва, предательская возня этой нечисти вмиг прекращается. Не так ли при пробуждении народа-богатыря трепещет и

забивается в свои норы политическая сволочь, посягающая на духовный прогресс? По мысли поэта, мощь и творческий гений простых тружеников - надежный залог поступательного движения общества, ибо нравственность и демократия нерасторжимы. Знаменитый гимн «Patria» («Родина»), сложенный Гюго на мелодию Бетховена, славит свободолюбивую гражданственность французского народа, борца за республику, как действенное воплощение нравственной мудрости веков:

Кто, ободряя,
Радость вселяя,
Гневом страша,
Сходит к нам в дни унижений?
Все на колени!
Это - народа душа,
Франции гений!...
То - ангел бога,
К счастью дорога
Мира всего;
Он - упование народа,
Вестник восхода
Франция имя его.
Или - Свобода
Пер. М.Донского

В исповедуемом Гюго культе суверенного провидения, властно направляющего человечество по стезе нравственного прогресса, немало от наивно-идеалистических построений историков романтической школы и мелкобуржуазных утопистов XIX столетия. Поскольку мироощущение лирического героя «Возмездия» зиждется на априорно-надысторических заповедях этого культа, к его оптимизму примешивается изрядная доля прекраснотушия. Но поскольку эта романтическая философия истории черпает революционно-демократический пафос в вере в народную Францию, рука об руку с проповедником-моралистом идет воинствующий тираноборец. Автобиографический облик поэта в «Возмездии» двойственен, как двойственно, не лишено слабостей и колебаний поведение мелкобуржуазного демократа Гюго.

Метафизическое истолкование истории в свете непререкаемых принципов нравственности имело свою ахиллесову пятау: если насилие, независимо от того, кем и как оно осуществлено, безусловно безнравственно, силам прогресса остается уповать лишь на непротивленческую заповедь «не убий». Произволу противостоит бестрепетное служение долгу, столь же благородное и исполненное достоинства, сколь и стоически-жертвенное. Пусть чернь, соблазненная посулами, пресмыкается перед раззолоченной ложью. Истина не разлетится пылью, пока у нее есть надежное убежище в сердце неподкупного избранника чести. Он - живой носитель не идущего на сделки с совестью возмущенного сознания, воплощение не вставшей на колени родины («Итак, все худшие...»). Гордая непокоренность изгнанника - величавый пример нравственной стойкости, редко, однако, получающей выход в героическом деянии. Затерянный на скале посреди безбрежного океана, он готов до конца испить горькую чашу изгнания, но не готов принять жестокую логику борьбы, в которой только куется трудное счастье победы («С тех пор, как справедливость пала...»).

Еще в дни баррикадных боев в Париже, в декабре 1851 г., Гюго, составляя прокламации с призывами к сопротивлению, сам упорно отказывался взять в руки ружье и заявлял: «Я готов умереть в борьбе, но убивать я не хочу». В этом уповании на всемогущество морального примера, в безграничном доверии к фразе, проповедническому слову наивный самообман смыкается с иллюзорной верой в духовное возмездие как высшую кару за злодеяние. Поэт заклинает сограждан не извлекать из ножен мстительный меч, ибо «прогресс - незлобивый, спокойный, полный сил - кровопролития вовеки не творил». Тем самым он не замечает, что оружию укора и презрения едва ли под силу сокрушить власть, с

порога отвергшую нравственный принцип и поправшую, как показал сам поэт, всякие основы человеческого права. Оказываясь в положении рыцаря, вступающего с картонным мечом утопии в единоборство с закованным в латы цинизма противником, Гюго ищет выход в нагнетании проклятий и поучений, витийственно-головных, подчас подменяющих живую страсть красноречивой, но рассудочной риторикой. Глашатай права вынужден привлечь на помощь призывы к мировому разуму, обращения к космическим стихиям, даже библейские притчи и прочие подспорья из арсенала романтической символики, чтобы взвинтить собственное вдохновение, придать морализации лиризм.

Впрочем, ни стоическая созерцательность, ни напыщенное нравоучительство, навеянные евангельским пацифизмом, не выдерживают напора негодующей страсти, как только лирический герой «Возмездия» нисходит с высот идеальных абстракций к живой истории, творимой в горниле народной борьбы. Жертва уступает место трибуну. Слишком свежа была память о героических битвах французской демократии, чтобы ее певец мог сохранять позу пассивного страдальца. В лучших памфлетах «Возмездия» народный дух революции торжествует победу над прекраснородушием умеренного республиканца, и тогда проповедь витии сменяется лозунговым призывом бойца, скликающего соотечественников на святое дело восстания:

Вы безоружны? Вздор! А вилы?
А молот, труженика друг?
Берите камни! Хватит силы
Из двери тяжелой вырвать крюк!
И станьте, дух вручив надежде,
Великой Францией, как прежде!
Парижем вольным станьте вновь!
Свершая праведное мщенье,
Себя избавьте от презренья.
С отчизны смойте грязь я кровь!

«Спящий»

Пер. Г. Шенгели

Со страниц книги Гюго, наряду с пророческими видениями небесной кары, вставал грозный призрак иной, земной расплаты. Ее творит не око совести, но рука державного народа, завоевывающего свое счастье в суровой, праведной битве за свободу.

Именно эту правду, правду неукротимого тираноборчества, прежде всего и улавливала в «Возмездии» республиканская Франция, несмотря на поражение не склонявшая головы перед Империей. Потаенными, окольными путями контрабанды шла книга Гюго к народу. Появившись в Брюсселе сразу в двух изданиях (одно - с купюрами, предназначенное для отвода глаз бельгийской цензуре, другое - полное и нелегальное), она тотчас же была запрещена во Франции. В Бельгии книгу печатали на тончайшей бумаге, разделяли на восемьдесят брошюр, легко уместившихся в подошве сапог или под подкладкой пальто, и с путешественниками, готовыми ради своей ноши рискнуть годами тюрьмы, переправляли через границу. Затем в Париже разрозненные оттиски соединяли в том, который передавался из рук в руки и многократно переписывался энтузиастами. Несмотря на старания властей, страна очень скоро была наводнена печатными и рукописными экземплярами «Возмездия». Гневные строки Гюго знала наизусть не только образованная публика, но и люди, весьма далекие от поэзии. «На долю Гюго, единственного из всех писателей и художников, выпала та слава, которая пребывает живой в сердце французского народа,- свидетельствовал Ромен Роллан. - Жители моей провинции никогда не пили слишком много из источника муз... Однако Гюго, первый и единственный из великих поэтов, нашел доступ к душам этих погруженных в земные заботы людей. Я вспоминаю, как ребенком я шел с отцом по полям и отец разговаривал со своими друзьями - обитателями захолустных городков - и крестьянами. Вдруг один из них, просияв, принялся читать какое-то стихотворение из «Возмездия», а другие стали ему радостно подсказывать. А я, еще не знавший в то время этой

время этой книги, но часто слышавший ее название, произносимое так, точно это была библия бойцов, отдельные страницы которой словно прихотью ветра были рассеяны по всей стране, - упивался, затаив дыхание, с бьющимся сердцем, героической риторикой, вместе с пением жаворонка, разносившимся над пашней. Я постиг тогда царственную власть поэта, который правит народами и угрожает тиранам».

С тех пор как эта «библия бойцов», минуя строжайшие запреты, впервые попала в руки соотечественников Гюго,⁹⁰ прошло больше ста лет. Поток времени унес в небытие империю принца-солдафона, но Франции не раз приходилось иметь дело с «провиденциальными личностями», прокладывая себе дорогу к власти с помощью военных путчей и спекуляции на лозунгах «национального величия» и «порядка». И всякий раз, когда над республикой нависала опасность, простой француз вспоминал призывы, высеченные гневной страстью поэта на бессмертных страницах «Возмездия»:

Живые - борются! А живы только те,
Чье сердце предано возвышенной мечте,
Кто, цель великую поставив пред собою,
К вершинам доблести идут крутой тропой,
И, точно факел свой, в грядущее несут
Великую любовь или священный труд!

Эти строки, написанные столетие назад, повторяли, как священную клятву непокоренных и сражающихся, парижские коммунары 1871 г. и защитники оклеветанного Дрейфуса, поборники Народного фронта, преградившие Гражданская поэзия на путях романтизма (Огюст Барбье) дорогу фашизму в 1934 г., и бойцы французской интер-бригады в Испании, макизисты Сопротивления и узники гитлеровских «лагерей смерти». Сегодня они на устах французов, отстаивающих жизнь против атомной смерти, демократию - против фашистских путчистов. Вместе с «Марсельезой» и «Песней выступления в поход», вместе со всем наследием революционной поэзии XIX в. и как ее «Библия бойцов» («Возмездие» Виктора Гюго) самое мощное, не снашивающееся оружие, огненное слово Гюго продолжает битву за подлинное величие Франции, счастье человечества. По-прежнему «имя и дух старца реют среди знамен движущейся вперед армии» (Р.Роллан).

Гюго в нашей и других электронных библиотеках

Ю.Данилин. Очерк французской политической поэзии XIX в. http://narod.ru/disk/8689964000/dan_poet1.pdf.html

Ю.Данилин. Поэты Парижской Коммуны. http://narod.ru/disk/8825604000/comm_poet1.pdf.html
http://narod.ru/disk/8825624000/comm_poet2.pdf.html
http://narod.ru/disk/8825639000/comm_poet3.pdf.html
http://narod.ru/disk/8825683000/comm_poet4.pdf.html
или
http://politazbuka.ru/knigi/danilin__poety_parizhskoj_kommuny.djvu

Парижская коммуна 1871 года: <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p64478563.htm#>
сражение продолжается <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p70661197.htm>
«Отверженные» сегодня <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p72432430.htm>
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p72437794.htm>

[Девяносто третий год \(или \[здесь\]\(#\)\)](#)

[Стихотворения](#)

[Стихотворения](#)

[Л.Арагон. Гюго - поэт-реалист](#)

[Глава из книги «Писатели Франции»](#)

[\(сост. Е.Эткинд\)](#)

[в Литературной энциклопедии](#)

С. И. ВЕЛИКОВСКИЙ

**ПЕЧАТЫ
ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ
1789-1848 годов**

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

- 1 К.Маркс и Ф.Энгельс. Избранные произведения в двух томах, т.I. М., 1952, стр.42.
- 2 В.И.Ленин. Сочинения, т.16, стр.182.
- 3 В.И.Ленин. Сочинения, т.29, стр.342.
- 4 К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения, т.4, стр.299.
- 5 К.Маркс и Ф.Энгельс. Избранные произведения, т.1 М., 1952, стр.108—109.
- 6 К.Маркс и Ф.Энгельс. Избранные произведения, т.1 стр.94—95.
- 7 Там же, стр.317.
- 8 Н.Щедрин (М.Е.Салтыков). За рубежом. Полное собрание сочинений, т.XIV. Л., 1936, стр.199.
- 9 М.Горький. Прекрасная Франция. Собрание сочинений в тридцати томах, т.7. М., 1950, стр.70.
- 11 Quatremere de Quincy. Essai eur la nature, le but et lei oioyens de l'imitation dans les beaux-arts. P., 1825, passim.
- 12 Memoires de Lekain precedes de reflexions sur cet acteur et sui t'art theatral, par F.Talma. P., 1825, p.19—20. О Тальма см.: <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#talma>.
- 13 Andre Chenier. Oeuvres inedites publ. par Abel Lefranc. P., 1914, p.110.
- 14 В этом смысле искусство Революции лишь завершает развитие художественных стилей Просвещения. См. Г.В.Плеханов Французская драматическая литература и французская живопись с точки зрения социологии. В кн. «Плеханов об искусстве». М., 1949; Д.Аркин. Живописец Луи Давид. В кн. «Речи и письма живописца Луи Давида». М.—Л, 1933; В.Р.Гриб. Жизнь и творчество Лессинга (гл.IV). В кн. «Избранные работы». М., 1956.
- 15 К.Маркс и Ф.Энгельс. Избранные произведения, т.I, М., 1952, стр.213.
- 16 К.Маркс и Ф.Энгельс. Избранные произведения, т.I, М., 1952, стр.213.
- 17 Здесь и дальше переводы из А.Шенье даны по кн. Андре Шенье. Избранные произведения. М., ИХЛ, 1940.
- 18 Подробнее о противоречиях поэта в подходе к античности см. предисловие В.М.Блюменфельд к кн. А.Шенье. Избранные произведения, стр.15.
- 19 В подлиннике впечатление мрачной неприветливости пейзажа подчеркнуто звукописью: Un noir torrent pierreux y roule une onde impure.
- 20 Элегии А.Шенье, отличающиеся необычной для французских лириков его эпохи глубиной в раскрытии сложного мира человеческой души, составляют наиболее ценную и долговечную часть его наследия. Именно элегии в первую очередь привлекли к нему внимание французских романтиков, увидевших в поэте одного из своих непосредственных предтеч, именно элегии неизменно вызывали интерес к Шенье многих русских поэтов, начиная с Пушкина. (Наиболее полный обзор русских оценок творчества Шенье и переводов его стихов дан в статье: D.Stremooukhoff. Andre Chenier en Russie. «Revue de litterature comparee», № 4, 1957.) Однако в силу специфических задач, стоящих перед настоящими очерками, интимная лирика Шенье, как и других поэтов, о которых речь пойдет ниже, не может быть освещена здесь сколько-нибудь обстоятельно. Предреволюционное творчество А. Шенье детально исследовано в двухтомном труде: P.Dimoft. La vie et l'oeuvre d'Andre Chenier. P., 1936.
- 21 Подробнее о журналистской деятельности А.Шенье см. кн. G.Walter, Andre Chenier. Son milieu et son tempe. P., 1947.
- 22 Все отсылки даются по двухтомному изданию Oeuvres choisies de Le Brun, Paris, 1821, поскольку издание Женгене, более полное, но вышедшее при Империи, по цензурным соображениям почти не включало революционных од и гимнов Лебрена. Оды, собранные в I томе издания 1821 г., разбиты на шесть книг. Римская цифра в скобках обозначает книгу, арабская — оду.
- 23 «Свиток муз», кн.2. СПб., 1803, стр.126.
- 24 Переводы Михаила Кудинова выполнены специально для настоящей книги.
- 25 Впервые доказательно расшифровал этот пушкинский образ как намек на Лебрена Б.В.Томашевский в статье 1940 г. «Пушкин и французская революционная ода (Экушар Лебрен)». См. его книгу «Пушкин и Франция». Л., 1960.
- 26 О принципах драматургии М-Ж.Шенье см.: О.Заботкина. Эстетические воззрения Мари-Жозефа Шенье и поэтика революционного классицизма. Ученые записки ЛГУ, Зарубежная литература. Сер. филол. наук, вып. 37, № 234. 1957.
- 27 Русский перевод гимнов М.-Ж.Шенье взят из книги «Песни первой французской революции» (М.—Л., Academia, 1934).

- 28 О музыке к гимнам Шенье см. книгу Ж.Тьерсо «Песни и празднества Французской революции». М., 1933.
- 29 П.Антокольский. Гражданская поэзия Франции. М., 1955, стр.14.
- 30 См., напр., воспоминания участников Сопротивления и узников нацистских концлагерей Жана Лаффита («Живые борются». М., 1949) и Фернана Гренье («Вот как это было». М., 1960).
- 31 Ch.Labitte. M.-J. Chenier, sa vie et ses ecrits, p. CVI in: «Poesies de M.-J. Chenier»; P., 1844.
- 32 См., напр., L.Damade. Histoire chantee de la Premiere Republique. P., 1892; P. Barbier et F.Vernillat. Histoire de France par les chansons. IV. La Revolution. P., 1957. По-русски: Песни первой французской революции. М.—Л., 1934. Из этого издавия, как правило, взяты переводы песен.
- 33 Цит. по книге J.Tiersot. Rouget de Lisle, son oeuvre, sa vie. (P., 1892, pp.80—81), являющейся наиболее обстоятельным трудом об авторе «Марсельезы».
- 34 Морис Торез. «Марсельеза». Избранные произведения, т.I. М, стр.188.
- 35 «Марсельеза» цитируется в переводе П.Антокольского.
- 36 К.Маркс и Ф.Энгельс. Об искусстве, т.I, стр.556.
- 37 История «Марсельезы» в XIX—XX вв. прослежена в книге чешского журналиста Frantiscek Gel. Internationale a Marseillaise. Praha, 1952.
- 38 Подробнее о бытовании русских «марсельез» А.Дымшица «О рабочих марсельезах» в его книге «Литература и фольклор», М., 1938.
- 39 М.Горький. Собрание сочинений, т.VII. стр.332-333.
- 40 Биография и общественно-политическая деятельность Марешаля освещены в кн. M.Dommanget. Sylvain Marechal. L'egalitaire «L'homme sans dieu». Sa vie, son oeuvre. P., 1950.
- 41 Обзор художественного творчества Марешаля впервые дан Д.Д.Обломиевским в главах о литературе 1789—1794 гг. в «Истории французской литературы», т.II, Изд. АН СССР, 1956.
- 42 Об общественно-философских взглядах Марешаля см. статью Х.Н.Момджяна, предпосланную книге: С.Марешаль. Избранные атеистические произведения. Изд. АН СССР, 1958.
- 43 «Страшный суд над королями», как и прозаическое переложение части отрывков из «Французского Лукреция» вошли в упомянутый сборник атеистических сочинений Марешаля.
- 44 Полный русский перевод этих песен осуществлен О.Румером и опубликован в приложениях к воспоминаниям бабувиста Ф.Буонарроти «Заговор во имя равенства», т.II, Изд. АН СССР, МСМXLVIII. Буонарроти, писавший свою книгу 30 лет спустя после разгрома заговора, не указывает автора «Песни равных», тогда как сочинителем «Новой песни для предместий» назван Марешаль. Однако текстологический анализ, выявляющий сходство «Песни равных» с другими произведениями Марешаля, вплоть до отдельных поямых совпадений, позволяет считать ее принадлежащей его перу. Даже если предположить это сходство случайным, можно с достаточной долей вероятности приписать ее Марешалю, ибо в среде бабувистов, кроме него, не было поэтов, владевших тем мастерством, которое понадобилось для ее создания.
- 45 Отрывки из песен, статей и автобиографии поэта даются по изданию: Пьер-Жан Беранже. Сочинения. М., 1957.
- 46 Н.А.Добролюбов. Песни Беранже. Собрание сочинений в трех томах, т.I. М., 1950, стр.656—658.
- 47 Впервые стилевые и версификационные приемы, применяемые Беранже для пародирования литургического слога, изучены трагически погибшей молодой советской исследовательницей М.И.Устиновой и частично описаны в ее статье «Особенности поэтической формы песен Беранже». «Ученые записки ЛГПИ им.Герцена». т.127, 1958.
- 48 Ю.Данилин. Беранже и его песни. М., 1958, стр.180, 181.
- 49 Историю борьбы во французской критике вокруг творчества Беранже при его жизни и после смерти см. в статье Ю.Б.Виппера «Пьер-Жан Беранже», «Вестник МГУ», ист.-филол. серия, № 1, 1958.
- 50 Н.А.Добролюбов. Собрание сочинений в трех томах, т.I. М., 1950, стр.655.
- 51 В.Г.Белинский. Полное собрание сочинений, т.II. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр.153.

- 52 В сущности, научная разработка творчества Беранже была начата советскими учеными, среди многочисленных трудов которых особенно выделяется указанная выше книга Ю.И.Данилина, являющаяся итогом многолетних исследований этого крупнейшего знатока революционной литературы Франции. В настоящее время в работу по изучению жизни и творчества Беранже включились литературоведы стран народной демократии. Один из обстоятельнейших трудов о Беранже, изданных в последние годы, — монография чешского ученого Jan O.Fischer. Pierre-Jean de Beranger. Berlin, 1960.
- 53 Подробнее о развитии французского романтизма см. книгу Д.Д.Обломиевского «Французский романтизм» (М., 1947).
- 54 «La cigee» иногда переводится как «Раздел добычи».
- 55 Здесь и дальше цит. по изд. О.Барбье. Избранные стихотворения. М., 1953.
- 56 А.И.Герцен. Собрание сочинений, т.V. М., 1956, стр.317.
- 57 А.И.Герцен. Об искусстве М., 1954, стр.223.
- 58 Н.Г.Чернышевский. Полное собрание сочинений, т.II М., 1949, стр.185.
- 59 Не случайно знаменитое полотно Э.Делакура «Свобода, ведущая народ 28 июля 1830 года» является своего рода живописной интерпретацией I, II и IV строф «Собачьего пира».
- 60 К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения, т.10, М., 1958. стр.122.
- 61 Теме «Барбье в России» посвящено обстоятельное исследование М.П.Алексеева, опубликованное в виде предисловия и комментария к кн.: Ог.Барбье. Ямбы и поэмы. Одесса, 1922.
- 62 С.Cogniot. Auguste Barbier, poete interdit. «La Pensee», 1957, № 71.
- 63 Перевод стихотворных отрывков из произведений поэтов начала 1830-х годов дан по книге Ю.Данилина «Поэты Июльской революции», М, 1935. Это исследование - наиболее обстоятельный труд по революционной поэзии эпохи Июльской монархии как в отечественной, так и в зарубежной науке.
- 64 Современный биограф поэта так и назвал свою книгу «Проклятая жизнь Эжесиппа Моро» (G.Benoit-Guyod. La vie maudite de Hegesippe Moreau. P., 1945).
- 65 Здесь и ниже цит. по кн. Э.Моро «Незабудка». М, 1935
- 66 Подробнее см. статью Ю.И.Данилина «Вековой спор о народном поэте». «Известия АН СОСР», отд. лит. и яз., 1960, т.XIX, вып.3.
- 67 В.Г.Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т.II, М., 1948, стр.632.
- 68 Здесь и дальше в этом очерке стихи цитируются в переводах Валентина Дмитриева по составленной Ю.И.Данилиным антологии «Поэзия французской революции 1848 года». М., 1948.
- 69 К.Маркс и Ф.Энгельс. Избранные произведения в двух томах, т.I стр.121.
- 70 К.Маркс и Ф.Энгельс. Избранные произведения в двух томах, т.I, стр.132.
- 71 К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения в двух томах, т.I, стр.135.
- 72 П.Дюпон. Песни. М., 1923.
- 73 Песни Дюпона революционных лет цитируются в переводах Валентина Дмитриева по книге «Поэзия французской революции 1848 года», М., 1948.
- 74 Ch.Baudelaire. L'Art romantique oeuvres completes, t.III... 1925, pp.204-205.
- 75 Но и этот сборник уже давно стал библиографической редкостью: им не располагает даже Национальная библиотека в Париже Наиболее полная из практически доступных подборок стихов Жилля содержится в ин. P.Brochon. La chanson francaise, II. Le pamphlet du pauvre. P., 1957,
- 76 М.Горький. Поль Верлен и декаденты. Собрание сочинений, т.23 М., 1953, стр.127-129.
- 77 А.И.Герцен. Былое и думы. Собрание сочинений, т.XI. М., 1957, стр.44.
- 78 В некоторых русских переводах «Les chatiments» передавалось как «Кары», что, на мой взгляд, более отвечает духу книги, чем заглавие «Возмездие», принятое в последнем издании Собрания сочинений Гюго. В дальнейшем, как правило, цитаты даются по XII тому этого издания (М., 1956).
- 79 К.Маркс и Ф.Энгельс. Избранные произведения, т.I, стр.213-214.
- 80 Там же, стр.209.
- 81 Суть и исторический смысл этой нравственной философии Гюго проанализированы в статье Б.Г.Реизова «Виктор Гюго - публицист (Памфлеты против Наполеона III)». «Известия АН СССР». Отд. лит и яз., т.XV. вып.V. 1956. стр.434.
- 82 К.Маркс и Ф.Энгельс. Избранные произведения, т.I, стр.209.

83 «Ленин о культуре и искусстве». М., 1956, стр.506.

84 Там же.

85 См., напр., P.Stapfer. Victor Hugo et la grande poesie satirique en France. P., 1901.

86 В заголовках антиклерикальных стихотворений Гюго часто пародирует литургическую латынь: «Te Deum» - начало благодарственного молебна «Тебя, господи...»; «Ad majorem Dei gloriam» - «К вящей славе божьей».

87 Подробнее о приемах сатирического мастерства Гюго см. статью Т.М.Грачевой «Некоторые особенности стиля поэтического сборника В. Гюго «Возмездие». «Известия Крымского пед. ин-та им.М.В.Фрунзе», т.XXXI, вып.4, 1957. См. также книгу: «Victor Hugo» - Lecons faites a l'Ecole Normale superieure sous la direction de F.Brunetiere, t.II. P., 1902.

88 «Все в этой поэме удивительно, все реально, - писал Луи Арагон, - в ней нет ничего выдуманного, все связано с рассказанной драмой как ее естественная оболочка... Нужно невиданное мастерство, головокружительная техника и несравненное владение стихом, чтобы писать так просто». Арагон. Собрание сочинений, т.10. М.. 1961, стр.96.

89 Богарне - девичья фамилия матери Луи Бонапарта; голландский адмирал Верхюль был ее любовником, и многие называли его истинным отцом Наполеона III.

90 Р.Роллан. «Старый Орфей» - Виктор Гюго. Собрание сочинений, т.14. М., 1958, стр.583-584.

С. И. ВЕЛИКОВСКИЙ

**ПОЭТЫ ФРАНЦУЗСКИХ РЕВОЛЮЦИЙ
1789-1848 годов**

М.: изд-во Академии Наук СССР. 1963

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009